





**Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar  
Képzőművészeti Mesteriskola**

**Londoni Iskola**

**DLA értekezés**

**Radák Eszter**

**2007**

**Témavezető:**

**Keserü Ilona, professor emerita**



# **Tartalom**

## **Bevezetés**

### **Festészeti megoldások, képi motívumok átvétele**

- Degas
- Matisse
- Velazquez
- Van Gogh
- Egymásra hatások
- Összegzés

### **Arc-vonások**

- Bacon
- Freud
- Kitaj
- Auerbach
- Hockney
- Összegzés

### **Utalások irodalmi összefüggésekre**

- Barnes
- Burroughs
- Isherwood
- Fowles
- Roth
- Összegzés

### **Utószó- Személyes viszonyom a Londoni Iskola festőihöz**



## Bevezetés

A második világháború végét, mint az egyetlen olyan európai főváros, ahol nem állomásoztak náci seregek, London az erkölcsi és katonai győzelem mámorában ünnepelte. A háború vége azonban gyarmati birodalmának elvesztését is jelentette. A világ hatalmi térképe átrendeződött, és ez nemcsak gazdasági, katonai értelemben igaz, hanem kulturálisan is. A képzőművészet központja, Itália és Párizs után New York lett. Londonban a különböző származású, nemzetiségű művészek magányosan keresték az útjukat. Figyelmük elsősorban a klasszikus művészetre, főként a francia és spanyol hagyományokra irányult. Az amerikai absztrakt festészettel csak 1959-ben, a TATE Galériában találkoztak. A londoni művészeti életet az akadémiákból induló fülledt avittság jellemezte. Ebben a közegben úttörőnek számított Helen Lessore Szépművészeti Galériája, mely — míg az anyagi lehetőségek engedték — támogatta a Londonban élő kvalitásos, egyedi elképzelésekkel fellépő művészeket. Helen Lessore, aki maga is festő volt, később megörökítette ezt az időszakot.



1. Helen Lessore: Szimpózium 1974-77 olaj/vászon 167,9x213,7 cm, The Tate Gallery, London

Galériájában, egy átalakított Bond Street-i kocsiszínben, 1952-től láthatóak voltak Francis Bacon, Leon Kossoff, Michael Andrews és Frank Auerbach képei (Lucian Freud kiállítása technikai okok miatt maradt el.). A galéria 1965-ös gazdasági csődje után a művészek a Marlborough Fine Art-hoz szerződtek, de barátságuk Helen Lessore-val továbbra is megmaradt. A Soho-ban, a Colony Room-ban (Muriel Blecher kocsmájában)



találkoztak. Az átmulatott estéken néha csatlakoztak hozzájuk fiatalabb művészek, például Roland B. Kitaj és David Hockney. A legendássá vált tivornyák főleg Bacon nevéhez fűződnek, de rá is — mint a többiekre — jellemző volt, hogy az ivászáttal töltött északák után, már a kora reggeli óráktól egyedül, a világ zajától elvonultan dolgoztak a műtermeikben. Egyetlen olyan ismert fénykép van, melyen néhány művész közösen szerepel, ez is egy újság felkérésére készült. A fotózáshoz a déli órákra hívták össze őket.



2. fotó: John Deakin. Balról jobbra: Timothy Behrens, Lucian Freud, Frank Auerbach és Michael Andrews látható a londoni Wheeler's étteremben 1962-ben, The Estate of Francis Bacon, Fagginato Fine Arts, London

Visszaemlékezéseikből kiderült, hogy a vakuk villanása után nem tudtak mit kezdeni egymással, a rendelt italok elfogyasztása nélkül mindenki sietett a műtermébe dolgozni. Szoros barátságuk ellenére soha nem dolgoztak együtt, nem készültek azonos tematikával semmilyen bemutatóra. Természetesen másokkal együtt ők is szerepeltek nagyobb csoportos kiállításokon.

A School of London kifejezést először Ronald B. Kitaj használja az 1976-os The Human Clay (Az emberi anyag) című, Hayward Gallery-ben megrendezett kiállítás katalógusának előszavában. A tárlat a kortárs brit festészetet szándékozott bemutatni a Művészeti Tanács felkérésére. A hetvenes évek közepén, nemzetközi viszonylatban progresszívnek és aktuálisnak a minimal art és a konceptuális művészet számított. A hagyományokhoz erősen kötődő angol figurális festészet elütött mind az európai kontinens, mind az amerikai festészeti törekvésektől. „A lényeg az, hogy ezen a kis szigeten egyedibb, erőteljesebb művészegyéniségek vannak és azt hiszem, nagyobb



számban, mint bárhol a világon, az Amerikában nyüzsgő élettől eltekintve. Ebben a városban és környékén van tíz vagy még több világszínvonalú ember, beleértve az absztrakt irányultságú barátaimat is. Valójában, azt hiszem, létezik egy alapjaiban Londoni Iskola... Ha az itt élő különös és vonzó személyiségek egyike-másika csak töredékét kapná annak a nemzetközi figyelemnek és bátorításnak, melyben sivár korunk a provinciális és ortodox avantgardizmust részesíti, a Londoni Iskola több is lehetne az én pusztá agyszüleményemnél. Egy valódi angliai, európai, Londoni Iskola.... hathatós művészeti leckékkel ebből a fura, öreg, lestrapált, nagyon egyedi városból induló külföldieknek.” (Kitaj, 1976) A Kitaj által válogatott kiállításon 48 művész, összesen 103 munkával szerepelt.<sup>1</sup> A több generációhoz tartozó heterogén csoport tagjai egymást jórészt ismerték, némelyek szoros barátságban is álltak, meghallgatták egymás véleményét, együtt jártak szórakozni, modellt ültek kollégájuk festményéhez, de a műtermi munka koncentrációjához alapvetően magányra volt szükségük. 1976 előtt fel sem merült, hogy csoportként definiálják magukat. A későbbiekben sem mindig értenek ezzel egyet. Több Francis Bacon interjúban szerepel: annak ellenére, hogy munkáik között vannak összefüggések, ez mégsem nevezhető iskolának, hiszen ezeknek az alkotóknak nincsenek közös célkitűzéseik, érdeklődésük sem kizárólag azonos dolgokra vonatkoznak, mint például a párizsi és a new yorki iskola művészeinek esetében. Nem állt szándékukban kiálltványt írni elképzeléseikről, mindenki saját útját járta, nem dolgoztak azonos stílusjegyek alapján. Mindezekről függetlenül — a Hayward Galéria-beli bemutatkozás után — a Londoni Iskola kifejezés egyre több kiállítás és tanulmány

<sup>1</sup> A kiállításon szereplő művészek, születési évszámukkal és a kiállított művek számával: Michael Andrews (sz.: 1928) 6, Frank Auerbach (sz.: 1931) 4, Francis Bacon (sz.: 1909) 1, Adrian Berg (sz.: 1929) 3, Peter Blake (sz.: 1932) 3, Frank Bowling (sz.: 1936) 1, Olwyn Bowey (sz.: 1936) 1, Stephen Buckley (sz.: 1944) 3, Rodney Burn (sz.: 1899) 1, Richard Carline (sz.: 1896) 1, Anthony Caro (sz.: 1924) 1, Patrick Caulfield (sz.: 1936) 1, William Coldstream (sz.: 1908) 1, Richard Cook (sz.: 1947) 2, Peter de Francia (sz.: 1921) 4, Jim Dine (sz.: 1935) 1, Sandra Fisher (sz.: 1947) 1, Lucian Freud (sz.: 1922) 6, Patrick George (sz.: 1923) 1, John Golding (sz.: 1929) 1, Lawrence Gowing (sz.: 1918) 1, Maggi Hambling (sz.: 1945) 3, Richard Hamilton (sz.: 1922) 5, Nigel Henderson (sz.: 1917) 1, David Hockney (sz.: 1937) 4, Howard Hodgkin (sz.: 1932) 5, Allen Jones (sz.: 1937) 3, R. B. Kitaj (sz.: 1932) 1, Leon Kossoff (sz.: 1926) 1, Helen Lessore (sz.: 1907) 1, John Lessore (sz.: 1939) 3, Kenneth Martin (sz.: 1905) 1, Robert Medley (sz.: 1905) 4, Alexander Moffat (sz.: 1943) 2, Henry Moore (sz.: 1898) 2, Leonard McComb (sz.: 1930) 3, Eduardo Paolozzi (sz.: 1924) 3, Philip Rawson (sz.: 1925) 4, William Roberts (sz.: 1895) 2, Tony Scherman (sz.: 1950) 1, Peter Schlesinger (sz.: 1948) 1, William Scott (sz.: 1913) 1, Colin Self (sz.: 1941) 1, Stella Steyn (sz.: 1907) 1, William Turnbull (sz.: 1922) 1, Euan Uglow (sz.: 1932) 2, Elizabeth Vellacott (sz.: 1905) 1, Carel Weight (sz.: 1908) 2



címében feltűnik. A csoport magvát adó művészek névsora kisebb változásoktól eltekintve ekkorra már kialakult: Francis Bacon, Lucian Freud, Leon Kossoff, Michael Andrews, Frank Auerbach, Howard Hodgkin, Ronald B. Kitaj, David Hockney. Az 1987-es év különösen fontos a csoport szempontjából, két nagy tárlaton is szerepel a „Londoni Iskola”, a londoni Royal Academy-n, a *Brit művészet a huszadik században* címűn, és a British Council által szervezett utazó kiállításon, mely egy évig járta Európát. Ettől kezdve, ha nem is mindig azonos létszámban, egyre gyakrabban szerepelnek közösen. David Hockney lakhelye London és Los Angeles. A hetvenes évektől színházi díszlet munkái miatt hosszabb időszakokat tölt az Amerikai Egyesült Államokban, eközben nem szerepel a Londoni Iskola művészeinek kiállításain. Lucian Freud nagyapjára való tekintettel nem vesz részt olyan angliai festészetet bemutató utazó kiállításon, melynek egyik állomása Bécs. Howard Hodgkin néhány tárlatról munkái erős stilisztikai eltérése miatt maradt ki, de a Saatchi gyűjteménybe, már a csoport reprezentatív figurájaként került.

A „Londoni Iskolával” foglalkozó nagyobb tanulmányok<sup>2</sup> minden esetben bevezetesként a közös kiállítások történetével és a festők életmódjával foglalkoznak, majd egyesével bemutatják a művészek munkáit. *A képek között nem vizsgálják az összefüggéseket. A csoport tagjainak munkáiban a kölcsönhatások azonban több szempontból is kimutathatók.*

Az első szempont: viszonyuk a művészettörténethez. Akkor, amikor a világban a legtöbb művész az avantgarde hagyomány szellemében az újítást tűzte ki céljául, amelynek következtében gyakran a múlt művészetének tagadását választották ennek eszközüül, a School of London tagjai ezzel szemben egy másik utat választottak, gyakran merítenek a klasszikusokból, és a nonfiguratív ábrázolásmód helyett, fő törekvésük a figuratív festészet újra definiálása.

Az összefüggések kimutatásának egy másik módja az egymásról festett portrék vizsgálata. A School of London festői nagy számban készítettek önarcképeket, portrékat. Feltűnően sokat ültek modellt egymásnak. A kollégák műtermében töltött időnek, az intenzív figyelemnek nyilvánvaló következménye, hogy alaposabban megismerték

---

<sup>2</sup> Hicks, A. (1989a), Hicks, A. (1989b), Peppiatt, M. (1999), Lloyd, J. (1999)

egymás munkamódszerét, festészeti technikáját. Készülésük közben, folyamatában figyelhették meg a képek alakulását. Ennek az ismeretnek nyomai gyakran megfigyelhetők a „modellek” következő munkáin.

A művészetelméleti írásokban a „Londoni Iskola” festői a nyolcvanas években jelennek meg, szexualitásuk (Bacon és Hockney homoszexuális, Kitaj harcos képviselője a meleg mozgalmanak, Freud férfi aktmodelljei homoszexuálisok) és elhagyott szülőhelyük révén (Hodgkin közülük az egyetlen, aki angol szülők gyermekeként Londonban született) mint a kívülállóság, a másság képviselői. Ezek az írások azonban a jelenről és a jövőről szólnak, normatívak, a korábbi évtizedekben született munkákat nem tárgyalják kielégítően, csak előzményként említik. A festők szellemisége azonban nem teljesen elszigetelten jelent meg a kulturális közegben. Hasonló gondolatokkal találkozhatunk egy másik művészeti ág képviselőinél, az íróknál. A képzőművészekkel készített interjúk az irodalmi érdeklődésről, lenyűgöző olvasottságról tanúskodnak. Az angolszász kultúra erősen kötődik a narrativitáshoz, az irodalomban ez még a nyelv és a szöveg szerkesztésére reflektáló, kísérletező írásmódnál is markánsan jelentkezik. A festészetben a figuralitás, a képhez kapcsolódó történet igénye nagyon fontos, hiába jellemzők egyes képekre az absztrakt megoldások, a kísérletező anyaghasználatok. Találhatók kapcsolódási pontok a School of London festőinek képei és néhány azonos generációhoz tartozó író regénye között. Ez legerőteljesebben akkor jelentkezik, amikor az alkotásban tetten érhető az a szándék, amellyel az alkotó (író, vagy festő) irányítani szándékozik a befogadó viszonyát a műhöz. A tanulmány három fejezetében, a felvetett tematikák szerint, képek összevetésével mutatok példákat a festők egymáshoz közel álló munkamódszerére, gondolkodásmódjára.

## Festészeti megoldások, képi motívumok átvétele

A művészekről szóló monográfiákban a szerzők részletesen elemzik a művészettörténeti előképeket, a vizsgálatok különösen mélyek egy klasszikus kép több variációban történő feldolgozásakor. Erre tipikus példa Francis Bacon Velazquez X. Ince pápáról készült sorozata, Ingres, vagy Picasso festményeiből kiinduló nagyméretű vásznai, Kitaj Cezanne Fürdőzőjének átiratai, Lucian Freud Watteau feldolgozása, David Hockney a kubizmus tanulmányozása után készült munkái, vagy Howard Hodgkin, amint képeivel felidézi Turner Velencéjét. Ha a festők életművét nem külön-külön, önmagában tanulmányozzuk, hanem a School of London tagjainak munkáit egymással összevetve vizsgáljuk, feltűnik, hogy vannak olyan elemek, melyek többükre hatással voltak. Ezek lehetnek klasszikus képek kompozíciói, festészeti megoldásai, témái is. Találhatunk arra is példát, hogy a festészet történetének nagy alakjai más-más szempontok szerint válnak fontossá számukra. Többször előfordul, hogy már nem is a klasszikus idézetet dolgozzák át közvetlenül, hanem kollégájuk átiratát használják fel munkájukban.

### Degas

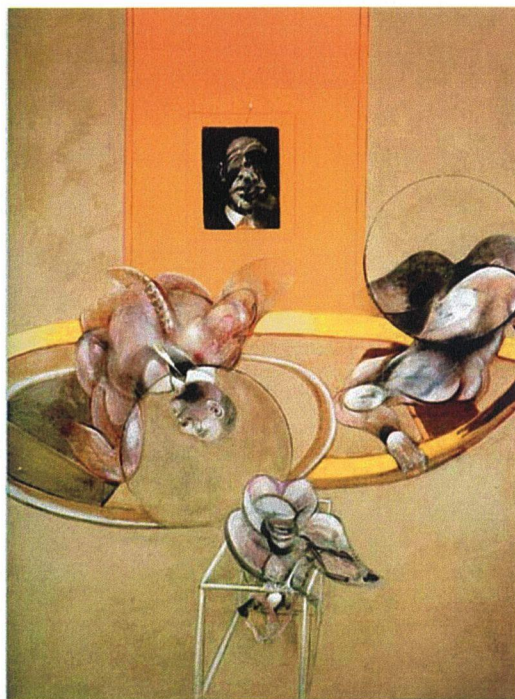
Edgar Degas több szempontból érdekes a „Londoni Iskola” festői számára. A Fürdés után című kép nő alakja háttal ül nekünk. Gerincvonal a hát izmainak találkozásánál erőteljesen kirajzolódik.



3. Edgar Degas: Fürdés után, 1888-1892, pasztell/papír, 103.8x98.4cm London, National Gallery



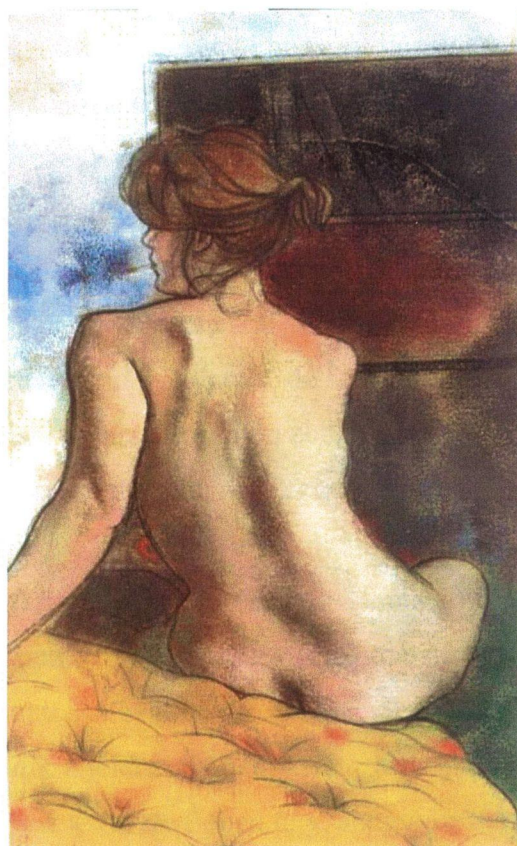
Francis Bacon alakjainak kiálló csontjai és szinte nyúzott, nyers húsrá emlékeztető izomrostjai több képén szerepelnek. Az 1975-ös Három figura és egy portré című vásznon a bal oldali figura felénk előrebukó felsőtestén a gerinc kiemelt szerepet kap. A csigolyák mintegy önálló testrészként elválnak a háttól.



4. Francis Bacon: Három figura és egy portré, 1975, olaj/vászon, 198x147.5cm The Tate Gallery, London

Baconnál a test már nem egy idilli pillanatban jelenik meg, nem a nyugodtan szárító ember önfeledt öröme a téma, hanem a folyamatos pusztulás iszonyata. Az érzélem ellentétes, de mind a két esetben a létezés megélése nyilvánul meg. Baconnál már a másodpercek tört részeiben sincs boldog érzékiség, a rettenet állandóan jelen van. Önmagunk testéből a hátunkat ismerjük legkevésbé, optikai eszköz segítsége nélkül szinte soha sem láthatjuk, anatómiai adottságaink miatt egyéb érzékszerveinkkel sem érzékeljük, végésimítani is csak kisebb fájdalommal, részlegesen tudjuk. A hát tehát a legkevésbé kontrollált testrész, tudatosság nélküli, ebben az értelemben ártatlan és árulkodó.

Kitaj 1980-ban készült Marynka dohányzik című képének kompozíciója és technikája nagyon hasonlít Degaséhoz.



5. R. B. Kitaj: Marynka dohányzik, 1980, pasztell, szén/papír, 90.8x56.5cm a művész tulajdona

Az ágyon meztelenül ülő nő hátaktja dominál a felületen, a bal kézfeje kilóg a képből. Ez a „hiba” amatőr fényképeszek fotóin szokott csak előfordulni. Kitaj képe azonban szinte felhívás a fotó utáni rajzolás ellen. A látvány utáni rajzolás is és a fényképezés is, mint minden háromdimenziós térbeli dolog két dimenzióba, síkba való átemelése torzulást eredményez. Mindkét esetben transzformálásról van szó, csak hogy a kettő lényegében eltérő. A két szemmel történő, binokuláris látást imitáló rajzon, festményen másfajta vonatkoztatási rendszer van, mint egy fényképezőgép lencséjén keresztül létrehozott képen, hiszen ez az optikai eszköz az egy szemmel való nézést, a monokuláris látást modellezi. (A reneszánsz perspektíva szerkesztés szintén az egynézőpontúságot modellezi, de ez a rendszer általában az egész képfelületnek csak egy részén jelenik meg, éppen a fő motívumoknál gyakoriak a „zökkenők”, a

következetlenségek, a nézőpont váltások.<sup>3)</sup> A fényképezés technikai fejlődése a vizuális kultúrát leginkább azzal változtatta meg, hogy a kép elkészítésének gyorsasága, és mindenki számára elérhető, tömeges megjelenése révén a kimerevített pillanatok, a szabad szemmel alig kivehető mozgásfázisok, az esetleges kompozíciók elfogadottá, könnyen értelmezhetőkké váltak. A tizenkilencedik század végén a fényképek festészeti beállításokat imitáltak, száz évvel később változott a helyzet, a tárgyábrázoló, figurális festészet képviselői reagálnak a technikai képekre. (Tagadják, vagy használják a fényképezés által bevezetett vizuális nyelvet, de semmiképp sem tudják figyelmen kívül hagyni.) Degas munkássága a századfordulón ebben a tekintetben különösen érdekes. Az általa készített fotókon csak felsejlik az évtizedekkel később általánossá váló új szemléletmód, de nyilvánvaló technikai okok miatt ez a fényképein nem valósulhatott meg, ellenben rajzain, festményein megjelenik a mulékony pillanat megragadásának szándéka. A képkészítő pozíciója változik, a festő már nem mereven az állványa előtt helyezkedik el, hogy a pontosan beállított kompozíciót lefesse, már nem ő a rendezés fix pontja, nem hozzá igazodik a jelenet, hanem kimozdul stabilitásából, körüljárja a témát, minél érdekesebb látószöveget keresve. Éppen úgy, ahogy ezt ma egy fotóriporter teszi.

Kitaj 1980-ban felidézi Degas pasztell rajzát. A hátulról látható meztelen hölgy ugyan törülközés helyett dohányzik, de a látvány és képkészítés technikája a közel száz évvel ezelőttihez hasonlatos. Markáns eltérés a kompozíció egyetlen részleténél mutatkozik, az alak bal karja szándékosan elrajzolt, kézfeje már nem fér be a képfelületre. Ezzel a képkivágással imitálja az olcsón, kis munkával, rövid idő alatt elkészíthető fotók tét nélküli szabadságát. A nézőpont tetszőleges megválasztása, mint lehetséges képrendező elv már nem elég, az újabb lehetőségeket a dekomponálásban látja.

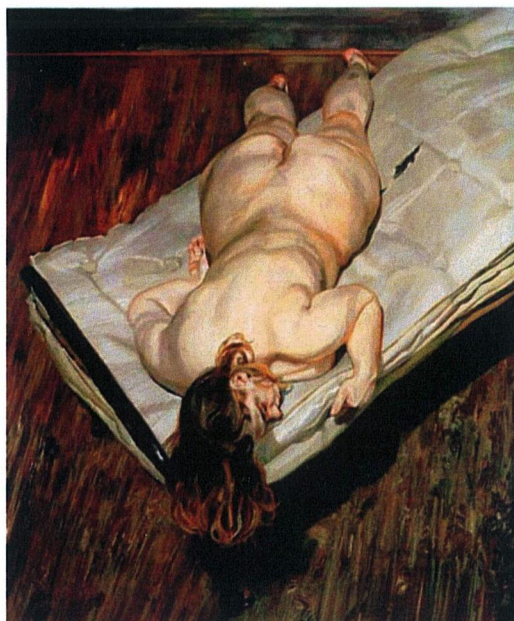
Degas képein a modellek természetes közegükben jelennek meg. A környezettel és önmagukkal is harmóniában állnak. Nincsenek felesleges díszletek, oda nem illő kellékek. A keresetlen egyszerűség Lucian Freud számára is fontos. Freud legtöbb akt képén a meztelen testek hangsúlyozottan puritán közegben, egy lószőr matracon

---

<sup>3</sup> Hockney, D. (2003): *Titkos tudás A régi mesterek technikájának újrafelfedezése*. Officina '96 Kiadó, Budapest- éppen ezekre a jelenségekre ad egy lehetséges magyarázatot



fekszenek, mellettük a hajópadlón nagy kupacokban álló festőrongyok, mint drapéria halmok tornyosulnak. A festményeken szereplő lányok, asszonyok éppen úgy, mint Degas munkáin, láthatóan nyugodtak, önfeledtek, természetesek és érzékiek. Azonban Freud vásznai előtt állva, a nézőben először felmerülő érzések mindenképp felkavarók: a döbbenet, szégyen és csodálat. A tényszerűségével brutalitásnak tűnő kép ellentétes érzelmeket ébreszt. Bepillantást nyújt valaki magánszférájába. A bepillantás feltételez valamekkora távolságot, csak hogy a képek mérete nem ezt igazolja. Az életnagyságnál nagyobb alakok hatalmassága, monumentalitása felborítja a viszonyrendszert.

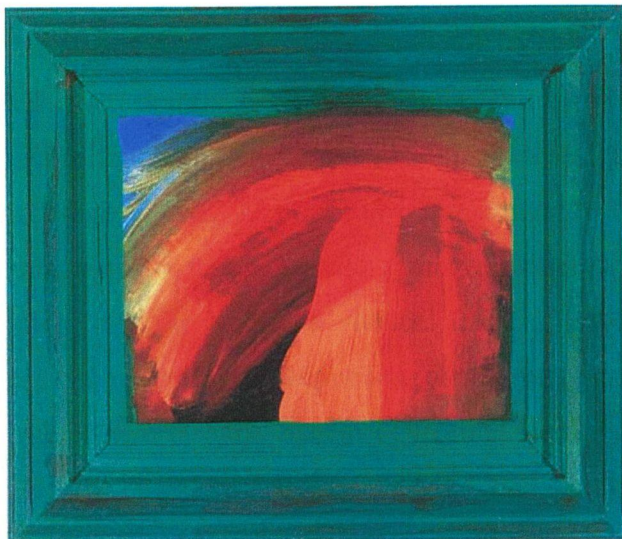


6. Lucian Freud: Éjjeli portré, arccal lefelé 1999-2000, olaj/vászon, 151x156cm, a művész tulajdona

Degas képén a figura az életnagyságnál kicsit kisebb. Ez a méretválasztás utalhat a szemlélő és modell között lévő karnyújtásnyinál alig nagyobb távolságra. A megfigyelő helyzete ebben az esetben két követelménynek tesz eleget, egyrészt elég messze van ahhoz, hogy ne zavarja a megfigyeltet magányos ténykedése közben, másrészt elég közel ahhoz, hogy nézelődő alaposan szemügyre vehessen minden részletet. A leskelődő is ilyen nézőpontra törekszik. A fürdőszobai törölközés bensőséges pillanatát, a kellemes egyedüllétet, a külvilágtól való elvonulást csak így láthatja. Degas képénél a méret, a kompozíció és az ábrázolt téma harmonizál. Lucian Freud nagy méretű festményei annak ellenére, hogy ellazult, pihenés közben lévő

hölgyeket ábrázolnak, nem meghittek, hanem megdöbbentőek. A meztelenség mindenkinek az intim szférájához tartozik, a hatalmas méret, a monumentalitás, azonban gyakran a reprezentáció eszköze. E két — egymásnak ellentmondó — hatás feszültséget eredményez. Ezáltal az elmúlt évtizedekben elcsépeltté, közhelyessé váló kép, egy kiszolgáltatott, esendő akt ismét zavarbaejtővé, emberivé válik.

Howard Hodgkint Degas képéből az egymáshoz surlódó csupasz testrészek erotikája foglalkoztatja.



7. Howard Hodgkin: Degas után, 1993, olaj/fa, 66x76cm, magángyűjtemény, London

A meztelenül saját testét érintő lány maga a simogató és a simogatott is egyben. Az európai kultúrában a tizenkilencedik század végén a testiségnek ez a formája kimondhatatlan tabuként bűnnek számít, ezért verbálisan nem kifejezhető, de egy másik közegben, a képzőművészetben a tiltás nem ilyen pontosan körülhatárolt, így a vizualitásban megjelenik. Susan Sontag (1995) Hodgkinről írt tanulmányában a modernizmus egyik következményének látja, hogy a verbalitás és a vizualitás nem kerülhet egymással fedésbe, a képzőművészetről való beszéd „gyanússá” vált. Az általánosan elfogadott nézet szerint, a festészetnek, mint a nem kimondható adekvát formájának van csak létjogosultsága a huszadik században. A szavakkal leírható megfestése ebben az értelemben csak elcsépelte parafrázis lehet, s mint ilyen, legfeljebb illusztrációnak tekinthető.

Degas és Hodgkin tehát, a finoman egymást érintő testrészek megfestésével egyaránt felrúgja a konvenciót. Természetesen, mivel eltérő korokról van szó, az adott közízlés is különböző, amit elutasítanak. Az egyik kor agyonhallgatja, a másik túlbeszéli az erotikát. *Foucault*<sup>4</sup> (1976) gondolatmenete szerint a tizenkilencedik század végén a hatalom ugyan sokféle módon körüljárja, de alapvetően tiltja a nem utódnemzésre, csak gyönyörszerzésre irányuló szexualitást. Kontrollálhatatlannak tartja, ezért állatiasnak, betegesnek, vagy erkölcstelennek bélyegzi. Előnyben részesíti a szellemi erőt, a kiválasztottak számára a gondolkodás szabadságát, a transzcendenshez való viszony kialakítását. A huszadik század végén, a szexuális forradalom után a demokráciák korában, elvben a tömegek akarata érvényesül, de a 'mindenki gondolata és szava számít' illúziója megvalósíthatatlan. Miközben az individualitás hangsúlyosan előtérbe kerül, az egyén jelentősége elvész. A Foucault-i értelemben vett diskurzus változás eredményeként felszabadulnak a tabuk, az eddig megengedhetetlen dolgok a köznapi élet mindennapos, pátosz nélküli elemeivé válnak. Ezért a testiség és az erotika is banálisnak hat. Nemcsak szövegekben és képekben jelenik meg, hanem a valóságban, az öltözködésben is. A ruhák nem elrejtik, hanem egyre inkább láttatják a testrészeket. A titokzatosság, a bizsergető izgalom eltűnni látszik, csak a személyesen megélt, szemérmesen elhallgatott epizódok tisztasága marad meg. Az érzelmek képi megjelenítése, intenzíven Hodgkin szerint a realista ábrázolásmód tárgyi kötöttségei nélkül lehetségesek. Ő az emlékek, az érzések festőjének tartja magát. Munkamódszeréről a következőt állítja<sup>5</sup>: a memóriában elraktározott élmények az idők folyamán átalakulnak, lassan formát öltenek és végül, a festés során, foltrendszerként egymásra épülő struktúrájában jelennek meg. A Degas után című képén, élénk zöld keretben két egymásra tapadó vörös forma izzik fel. Hodgkin a vöröset az erotika és a bűn színének tartja. Egyszerre utal a rúzsra és a vérré. Az elmúlt évszázadot ugyan a szexuális felszabadítás időszakának tartják, de az erről szóló szakadatlan beszéd, a gyönyörű meztelen testeket ábrázoló képek dömpingje ellenére, még mindig élnek a

---

<sup>4</sup> Foucault, M (1976/1999)

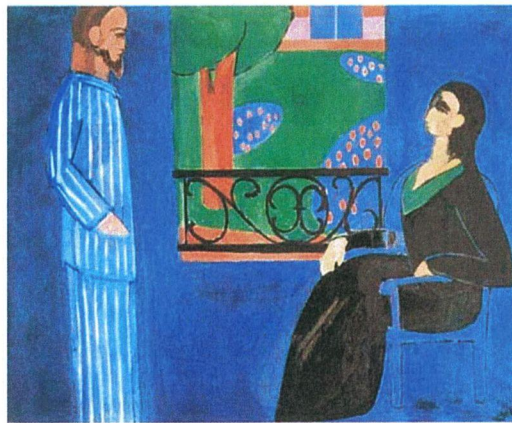
<sup>5</sup> Erről egy filmben beszél: *Howard Hodgkin*, (1996)



tabuk, lappang a bűntudat. Ennek felelevenítéséhez elég egy szín, egy testhajlatra emlékeztető forma.

## Matisse

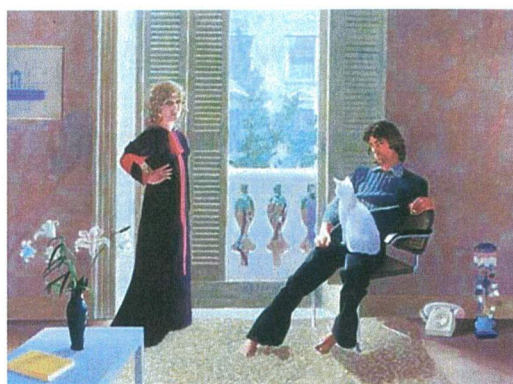
Matisse festészetében az intimitás máshogyan jelenik meg, mint Degas képein. A magánszféra ábrázolásához a francia festő azt a tizenötödik századi németalföldi festészetben feltűnő képtípust eleveníti fel, melyben a figurák egy olyan építészeti térben, szobában helyezkednek el, melynek ablakán keresztül kilátni a külvilágra. Ez a kompozíció Itáliában is kedvelt volt, világi és egyházi megrendelők kérésére egyaránt készítettek hasonló elrendezésű képeket. Így a valóságghűség, a pontosan megfigyelt apró részletek, és a vallási festészet tradicionális elemei is szerepelnek ezeken a festményeken. Matisse-t azonban már nem a realizmus és a Bibliai történetek foglalkoztatják, képein a figurák, a tárgyak, a téri elemek dekoratív elhelyezése a síkon, és az élénk színek összhatása válik fontossá. A németalföldi festészet erős fény-árnyék játékát és az itáliai művészet pontos rajziasságát felváltja a gyakran azonos tónusokkal, de eltérő színekkel moduláló lendületes színfoltfestészet.



8. Henri Matisse: A társalgás, 1909-1910, olaj/vászon, 177.1x220.3 cm, Ermitage, Szentpétervár



9. R. B. Kitaj: Los Angeles No.3, befejezetlen 2001, olaj/vászon, 121.9x121.9 cm, The Artist courtesy of Malborough Fine Art, London



10. David Hockney: Mr. és Mrs. Clark és Percy, 1970-1971, akril/vászon, 214x305 cm, The Tate Gallery, London

Kitaj 2001-ben, a Londoni Nemzeti Galéria felkérésére bemutatta azokat a munkáit, melyeket az intézmény állandó gyűjteményében található klasszikus művek inspiráltak. Ebben a sorozatban szerepel egy megkezdett vászon, Los Angeles No.3 címmel, melyen kis változtatással festi meg Matisse, A társalgás című képének figuráit. A két alak itt is egymással szemben helyezkedik el, ruházatuk még éppen csak felvázolt, a nő áll, karjaik egybefonódnak, a férfi szakálla jóval nagyobb, mint a francia mester képén. A leglényegesebb változás azonban a háttér megoldásánál látszik, a fal, az ablak és a stilizált kert jól elkülöníthető egységei felbomlanak. Pusztán a figurák megnövelt testrészei határolják el egymástól a tér részeket. A fekete, összeölelkező megnyújtott



karok párkányként szerepelnek, de már nem a külvilágra irányítják tekintetünket, nem a háttérben elhelyezkedő fát emelik ki, hanem a két, profilból látható arcot, az egyenrangú felek egymásra szegeződő tekintetét.

David Hockney képén (Mr. és Mrs. Clark és Percy) szintén egy férfit és egy nőt látunk egy szobában, melynek nyitott ablakán kinézhetünk. Hockney törekedett a reneszánsz művészet tisztaságának, részletgazdagságának, térszerkesztésének megőrzésére, de bizonyos tekintetben Matisse elképzelése is hatással volt rá. A beállítás ellenfényt feltételez, de a képen mégis a közel azonos tónusok az uralkodók. A majdnem életnagyságú figurák helyzete felcserélt, az asszony áll, férje, ölében a macskával ül.<sup>6</sup> Azonban helyzetük megváltoztatása ellenére, a festmény erősen kötődik a hagyományokhoz, ez a kettős portré olyan, mint egy annunciáció kép, az egyik figura a másik elébe járul, mint csak meglátogatná. Az érzelmek nem az alakok arcáról olvashatók le, a meghittségről az őket körülvevő környezet harmóniája árulkodik.

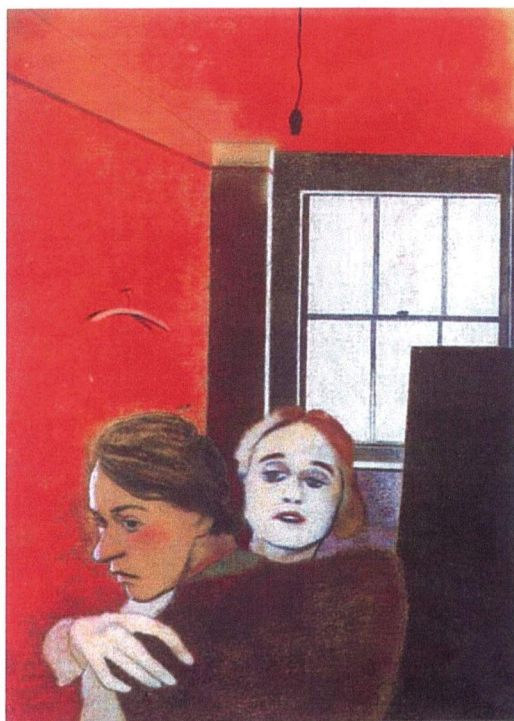


11. Henri Matisse: A ház lakott csöndje, 1947, olaj/vászon, 54.9x46 cm, magángyűjtemény, Párizs

---

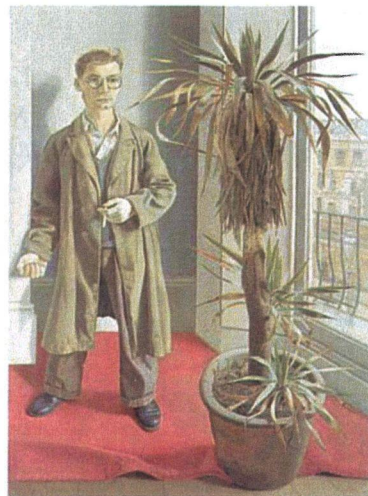
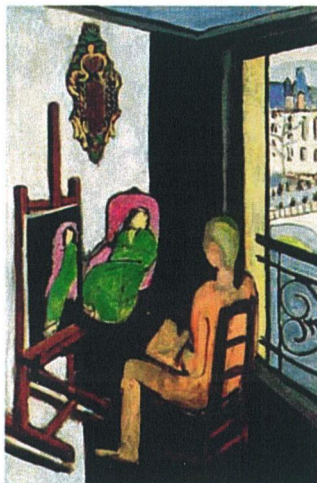
<sup>6</sup> Hockney egy portréfilmben elmeséli (*Hockney at the Tate*, (1988), hogy a kép modelljei, a baráti házaspár kérésére cserélte fel a figurák helyzetét. Az asszony, a textil tervező Celia Clark úgy gondolta, hogy alakja és ruhája jobban érvényesül, ha áll.





12. R. B. Kitaj: A világ testének tanulmánya, 1974, pasztell/papír, 76.2x50.8 cm, magángyűjtemény

A sötét szoba és a világos külső tér kontrasztja Matisse A ház lakott csöndje és Kitaj A világ testének tanulmánya című képén egyaránt megfigyelhető. Mind a két esetben az ablak foglalja el a központi helyet. Az egyszerűsítések mindkét esetben fontos elemei a festményeknek. A szobákban elhelyezett tárgyak éppen csak jelöltek, Matisse-nél a virág, a függönyök és a sematizált csempe burkolat, Kitajnál a falon elhelyezett fogas és a mennyezetről lógó villanykörte foglalát. Az alakok és a külső tér megfestettsége azonban éppen ellentétes, Matisse figuráinak nincsenek arcvonásaik, viszont az ablakból látható fa részletesen, oldottan, érzéketesen, színesen jelenik meg. Kitaj képén az arcok részletgazdagok, de a vonások egy maszkra emlékeztetnek, míg az ablakból nem láthatunk a külvilágra, mintha csak tejüvegen keresztül próbálnánk kinézni. Az eltérő megoldások ellenére a kompozíció nagyon hasonló, a férfi és a nő, a kép alsó részben kissé baloldalt helyezkedik el, a kép középső részén enyhén jobbra tolva pedig az ablak uralja a felületet. A szobasarak zártsága a tónusok sötétsége miatt még nyomasztóbbnak, vészjóslóbbnak, rejtélyesebbnek hatnak.



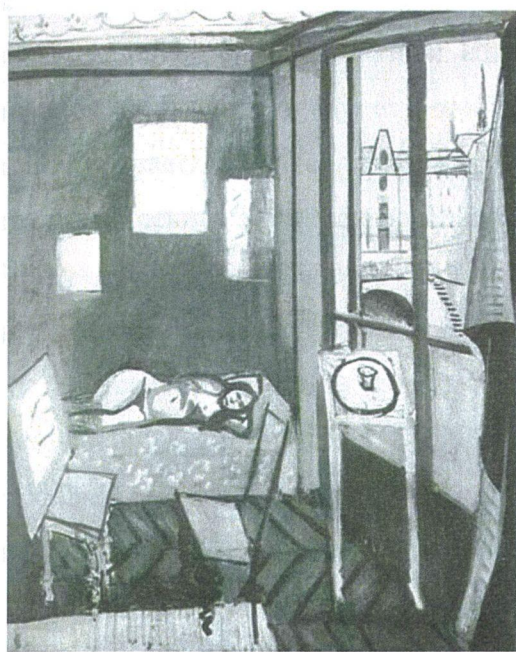
13. Ismeretlen festő (Ágoston oltárának mestere): Madonnát festő Szent Lukács, 1487, 135x92cm, Germanisches National Museum, Nürnberg

14. Henri Matisse: A festő és modellje, 1916-1917, olaj/vászon, 146x97.1cm, Musée National d'Art Moderne Paris

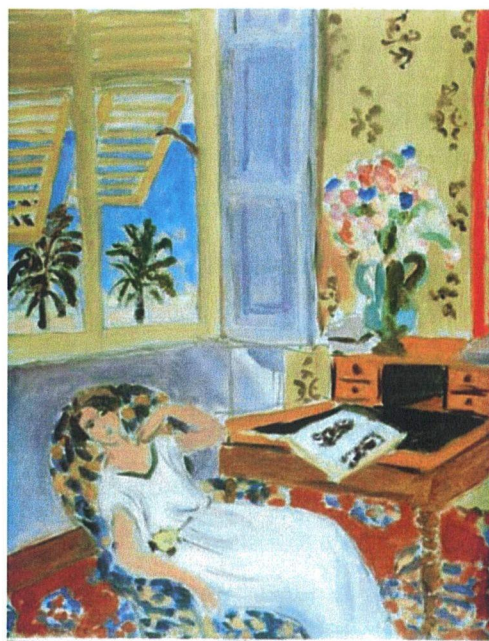
15. Lucian Freud: Belső tér Paddingtonban, 1951, olaj/vászon, 152.4x114.3cm, Walker Art Gallery, National Museums and Galleries on Merseyside

Ágoston oltárának mestere, a Madonnát festő Szent Lukács című képet 1487-ben készítette. Az évszázadok során ez a festmény számtalan munkának lett forrása. Matisse 1917-ben, ezt követően Lucian Freud kisebb változtatással 1951-ben használja ezt az előképet. A Freud vásznán a szobasarkok, az ablak és a kinnt látható házak elrendezése nagyon hasonlítanak a Matisse kompozícióján szereplőkkel. Az első világháború alatt készült képen a szoba sarkát csak a mennyezetből látható kis rész miatt érzékeljük pontosan, az erős vertikális tagolás és a padló hiánya miatt, a szobában lévő tárgyak lefelé zuhanását az utca stabilitása mellett ez tartja meg. A második világháború után, már békeidőben készült képen a padló és a falak helyzete világosan tagolt, és a műtermi jelenet helyett egy nagyobb figura és egy cserepes pálmafa uralja a felületet, a kép nincs lezárva mennyezettel. Ezek a változtatások okozta hatások, illetve a két festmény arányában lévő különbség miatt Freud képe sokkal nyugodtabbnak hat.

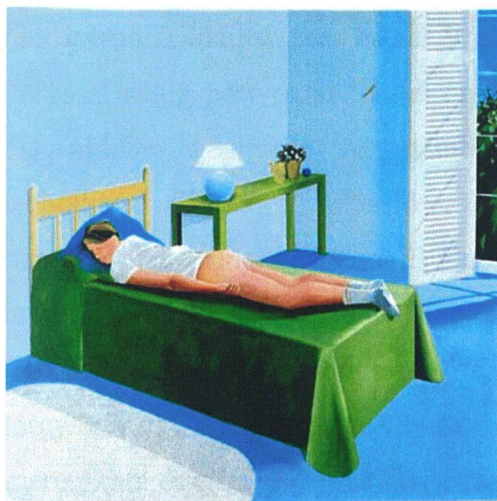




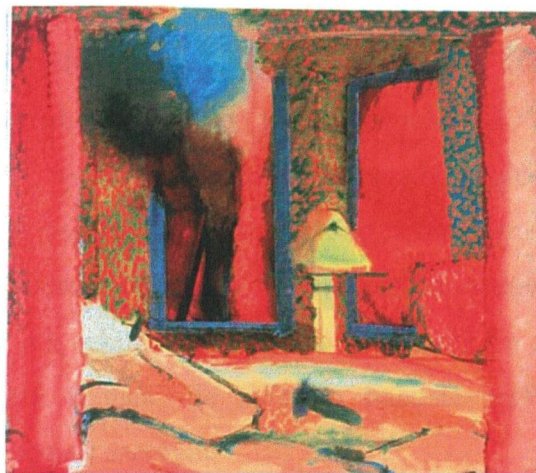
16. Henri Matisse: Múterem, Quai St Michel, 1916, olaj/vászon, 146x116.2 cm, The Phillips Collection, Washington DC



17. Henri Matisse: Belső tér, Nizza, a szieszta 1922, olaj/vászon, 66x54.5 cm Muse'e National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



18. David Hockney: A szoba, Tarzana, 1967, akril/vászon 243.8x243.8 cm, magángyűjteményben



19. Howard Hodgkin: Belső tér figurával, 1977-1984, olaj/fa, 137.2x152.5cm, Saatchi Collection

A klasszikus mesterek által gyakran használt kompozíció, egy szobában egyedül fekvő figura, Matisse-nál különböző variációban, több képen szerepel. Az 1916-os festményen, az apró nőalak szinte eltűnik a tisztán egymás mellett elhelyezett élénk

színfoltokban. A termet jelölő síkok és a tárgyak világosan elválnak. Az 1922-es képen sokkal közelebbről látjuk a fiatal lányt, a formák már nem olyan kontrasztosak, az anyagok mintázata ellágyítja és a megfestés révén síkszerűvé is teszi a teret. Az mindkét kép felépítésnek akad folytatása a huszadik század második felében is. Az első típust követve, Hockney a szállodaszobában hason fekvő barátját festi meg. A második példát felidézve Hodgkin több éven keresztül, mindig visszatérve a festményhez, elkészíti egyik legnagyobb méretű képét, a Belső tér figurával címűt.

Hockney törekvése, hogy egy adott pillanat atmoszféráját minél kevesebb képi elemmel adja vissza, rokon Matisse-val. A megfestettségben természetesen vannak különbségek, de a stiláris eltérések ellenére észrevehetünk olyan megoldásokat, amelyeket mindketten azonos módon használtak. A fény és ennek következtében az árnyék csak helyenként jelzett, bizonyos esetekben minden logikát felrúgva egy formán belül megszakadnak. A tárgyak és a belső tér gondosan jelölt éleinél, síkok találkozási pontjainál tetten érhető, hogy a perspektíva-szerkesztés nem következetes, a merevség elkerülése érdekében, kisebb torzításokkal jelenik meg. Matisse-nél a dekoratív textil minták erőteljes megfestése síkszerűvé teszi a képet. Hodgkin ebből a festészeti módszerből kiindulva más hatást ér el. A zöld, zöldeskék festékrétegen a komplementer vörössel végig pöttyözött felület önmagában is vibráló tér-mélységet hoz létre. A kép bal oldalán végigfutó rózsaszínből sötétvörösbe átforduló sávon ugyanezzel a technikával felhordott foltrendszer már irrizál, ennek eredményeként a kis pontok narancsosnak hatnak. Matisse és Hodgkin képét összevetve tehát, a szoba, a tér elemei hasonló eszközzel való megfestettségük ellenére markánsan különböző terességet jelölnek, azonban a motívumok megjelenése sok tekintetben azonos. A figurák és a tárgyak a környezetükhöz képest homogénnek tűnnek, de mégsem hangsúlyosak, méretükből és elhelyezésükből adódóan nincs kiemelt szerepük.

A Londoni Iskola festői tehát a reneszánsz művészet megidézését nem egy romantikus eszme szerint, nem a közvetlen folytathatóság reményében képzelték el, hanem munkájukba beépítették az előttük álló, vagy velük azonos időben élő idősebb generáció felfogását, újításait is. Többen közülük — különösen pályájuk kezdetén — magukénak vallották az egzisztencialista filozófia eszméit. A reneszánsz központi



fogalma, a humanizmus a francia baloldali gondolkodóknál is kulcsfontosságú az adott időszakban. Ezt a fokozott érdeklődést jelzi *Sartre* és *Althusser* <sup>7</sup>1966-os híres vitája, amely az egyén kiemelt szerepével, illetve a társadalmi, közösségi struktúra elsődlegességével foglalkozik. Az eltérő *Marx*-i passzusokra való hivatkozásuk, a vélemény különbségük ellenére az alapkérdésben, a humanizmus fogalmának újra definiálási szándékában egyetértettek. A nagy eszmény megvalósítása, az értékek megőrzésének folyamatossága és a legújabb tudások egy emberközpontú rendbe illesztése, a Londoni Iskola művészei számára mindvégig centrális kérdés. A hagyományok tovább viteléhez nagyon fontos az elmúlt évszázadok mellett a közelmúlt és a jelen művészetének is az ismerete. Képeiken az idézetek ezért nagyon gyakran több rétegűek, nem pusztán egyetlen műhöz kötődnek, sokkal inkább kulturális folyamatokat, eszmetörténeti változásokat, utakat jelölnek.

## Velazquez

Francis Bacon, Velazquez, X. Ince pápáról készült portréjának átiratait sokan, sokféleképpen elemezték. A pápáképek kétségtelenül az angol festő főművei közé tartoznak, de a társak munkásságát nem befolyásolták, így ezeket nem ebben az összefüggésben, hanem Francis Bacon életművét bemutató tanulmányokban érdemes vizsgálni. A Londoni Iskola festőinek egy részére, a spanyol mester egy másik alkotása hatott, az 1632-1637 között készült, a IV. Fülöp vadászatát bemutató festmény.



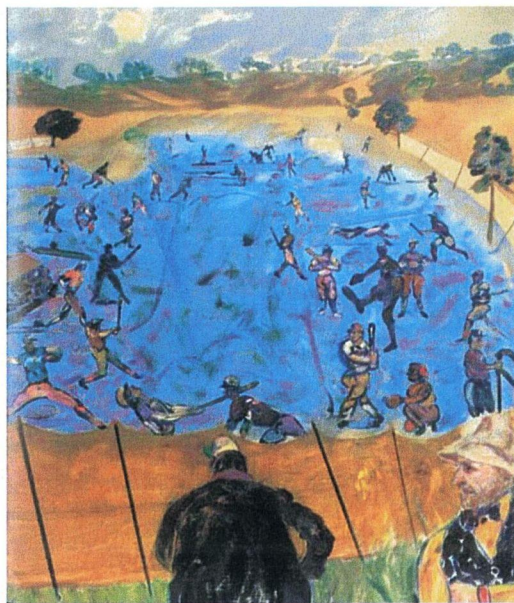
20. Diego Velazquez: IV. Fülöp vadkanra vadászik, 1632-1637, olaj/vászon, 182x302 cm, London National Gallery

---

<sup>7</sup> In: Althusser (1994)116o.

Velazquez feladata udvari festőként a király család tagjainak reprezentatív megjelenítése volt. A kép érdekessége, hogy a megszokott, hatalmat jelképező pózok helyett, itt az uralkodó szinte eltűnik a tömegben. A tevékenységen van a hangsúly. A kép előtere ugyan figurákkal zsúfolt, de csak egy nagyon keskeny sávot foglal el a felületből. A háttérben húzódó erdős domboldal és a felhős ég közel a felét tölti be a vászonnak. A két térrész lépték-változása nem következik egy egységes perspektíva szerkesztésből, de a középtér megoldása miatt nem érezhető törés. Az elkerített sík területen, különös módon, a kép többi részétől eltérően, kissé felülnézetből, láthatjuk a lovasokat. A képen kiemelt szerepet kapó, porondszerű sík önmagában, a környezettől függetlenül teres. A kerítés iránya, a rövidülések, a figurák méretének csökkenése miatt az illúzió tökéletes. A két eltérő téri elem szinte körülöleli, kiemeli a középen játszódó jelenetet.

Kitaj, Kossoff, és Hockney újra használja az ebben a megoldásban rejlő lehetőségeket. Képeiken a sportolásra használt területek, (baseball pálya, uszoda) arányaikban nagyobbak, mint Velazquez képén a porond, de ezekre is enyhén rálátunk. Ahogyan a spanyol mester festményen, ezeken is megfigyelhetjük a perspektíva váltásokat a központi teret keretként körbefutó képfelületeken.



21. R. B. Kitaj: Amerika (Baseball), 1983-1984, olaj/vászon, 152x152 cm, magángyűjteményben



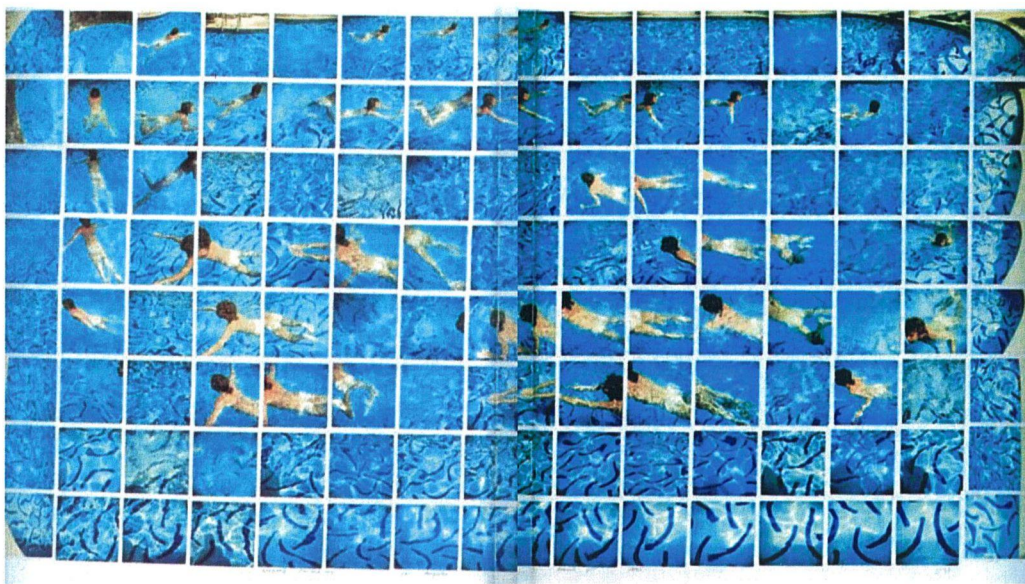
Háromjuk közül Kitaj vesz át legtöbbet Velazquez kompozíciójából. Vásznán eltérő stílusban megfestve, de megjelennek a spanyol mester képének részletei. Ezek leginkább a háttérnél figyelhetők meg. Már nem kell a királyi kíséretet az előtérbe állítania, a főszerep az Amerikában oly népszerű sportolóké lehet. Mindegyikük más pozícióban látszik, ütnek, dobnak, elesnek. A figurák testhelyzete az olcsó gyerekjátékok műanyag bábuit idézik. A meccsek rendezettségé helyett kaotikus összevisszaságban ugrálnak a játékosok. A megnövelt játéktér kékes alapszíne, ha teljesen nem is indokolja, de részben elfogadhatóvá teszi a figurák légies mozgását, egyes alakok felszín felé emelkedését. A nagy összefogó kékség miatt nincs zavaró hatása a perspektíva törvényeinek ellentmondó, következetlen testméret változtatásoknak. Az eltérő magasságú alakok szórványos elhelyezése a mozgás ritmusának érzetét keltik.



22. Leon Kossoff: Gyerekek uszodában, 1969 augusztus, szombat reggel 11 óra, 1969, olaj/fa, 152.5x205 cm, Saatchi Collection

Kossoff, Gyerekek az uszodában, 1969 augusztus, szombat reggel 11 óra című képén, a lubickoló gyermekhad felszabadult ugránczozását látjuk. A kompozíció sok tekintetben hasonlít az előzőekhez. A kissé felülnézetből látható víztükör, itt is központi helyen szerepel. Kossoff anyaghasználatára jellemzően, az olajfesték ezen a képen is vastagon, több rétegben felhordott. A festőkéssel, ujjal és csak helyenként ecsettel kent sűrű anyag

összedolgozása hosszadalmas folyamat. A kép elkészülte megfeszített munka eredménye. Az építés lendületét megszakító gyakori visszakaparások által keletkezett átdolgozott felület lesz az újabb réteg alapja. Az alsó festékréteg textúrája gyakran áttűnik a kép felszínén. A kép címe olyan, mint egy bonyolult, párhuzamos időben futó cselekménysorozatokból álló kalandfilm elválasztó snitjének felirata, egy konkrét helyet és egy konkrét időpontot jelöl meg. Míg a gyorsan pergő filmkockáknál a pillanatra utaló megjelölés természetesnek hat, esetleg aquarell technikával készült festményhez is illene egy ilyen mondat, azonban ebben az esetben, a két méternél szélesebb nehézkes olajképnél, a cím egy kicsit abszurd, kedves fricskának tűnik.



23. David Hockney: Gregory úszik, 1982, polaroid kollázs, 83.3x141.9 cm

Velazquez festményétől Hockney polaroid kollázsa látszólag nagyon messze áll. A látható különbségek ellenére, (melyek az eltérő témaválasztásból, technikából, kompozícióból stb. adódnak) azonosnak tekinthetjük azt az igyekezetet, ahogy a két művész az alaposabban megfigyelt, emiatt jobban kidolgozott, esetenként ennek következtében kissé megnövelt részleteket beilleszti a kompozíció egészébe. A nyolcvanas évek elejének polaroid fényképezőgépei csak egyféleképpen tudtak fókuszálni. A képen minden részlet egy új beállítás eredménye. A munka elkészültéhez Hockney minimum annyiszor változtatott helyzetet ahány darabból a kompozíció áll.

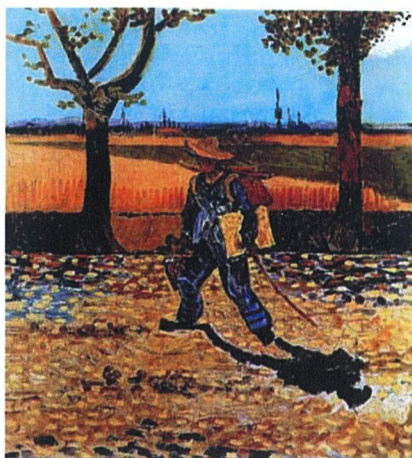


(Egy ilyen kollázs elkészültét több napig tartó fotózás előzi meg, melyen legalább ötször annyi felvételt csinál, mint amennyit a végén felhasznál.)<sup>8</sup> A százhusz fényképből összekasírozott felületen az eltérő nagyságban megjelenő figura sötét hajának foltritmus, az úszás tempóját érzékelteti. A kisebb és nagyobb fejek váltakozó előfordulása a víz alá bukó és a hullámozó felszín felé emelkedő mozgást jelzik.

Velazquez minden kor más miatt tartja előképének, látták már benne a tisztán, nyersen felrakott színek úttörőjét, az igazi lélektani ábrázolás, a realizmus első megjelenítőjét. A Londoni Iskola festőit elsősorban az a képi struktúra foglalkoztatta, amely az addigi szerkezeti szabályokat felrúgva, új rendszert teremtett, hogy az emberi észlelést, a látás folyamatát a többszöri fókuszváltásokkal együtt ábrázolja.

## Van Gogh

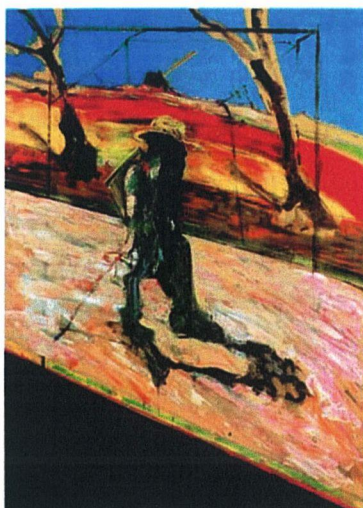
Van Gogh hatása ez eddigiektől kissé eltérő módon jelentkezik a Londoni Iskola festőinek munkáin. Francis Baconra pályája kezdetén készít egy sorozatot a holland mester egyik képe alapján. Ezeket a parafrázisokat azonban egy több festőt érintő folyamat első lépésének is tekinthetjük. Bacon az ötvenes években több változatban átirja<sup>9</sup> Van Gogh 1888-as képét. (Festő az úton Tarascon felé menet)



24. Vincent van Gogh: Festő az úton Tarascon felé menet, 1888, olaj/vászon, 48x44cm megsemmisült, Magdeburg Kaiser Friedrich Museum tulajdona volt

<sup>8</sup> Heymer, K., Livingstone, M., (2003), 147-167o.

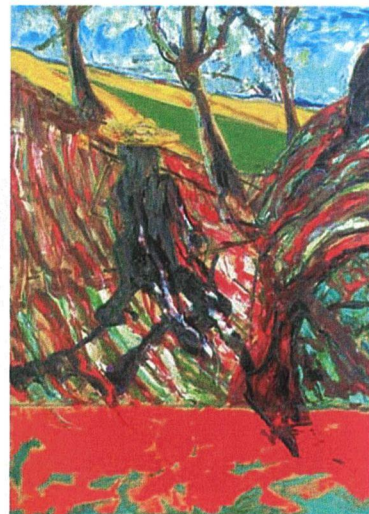
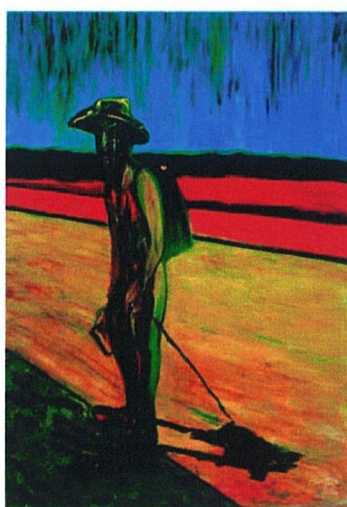
<sup>9</sup> Később Bacon ezeket a képeket, korai munkásságának több darabjával együtt, tévedésnek, zsákutcának minősíti.



25. Francis Bacon: Tanulmány Van Gogh portréjához I., 1956, olaj/vászon, 152.5x117cm, Norwich, Robert and Lisa Sainsburg Collection

26. Francis Bacon: Tanulmány Van Gogh portréjához II., 1957, olaj/vászon, 198x142cm, magángyűjteményben

27. Francis Bacon: Tanulmány Van Gogh portréjához III., 1957, olaj/vászon, 198x142cm, Hirshorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution, Washington D.C.



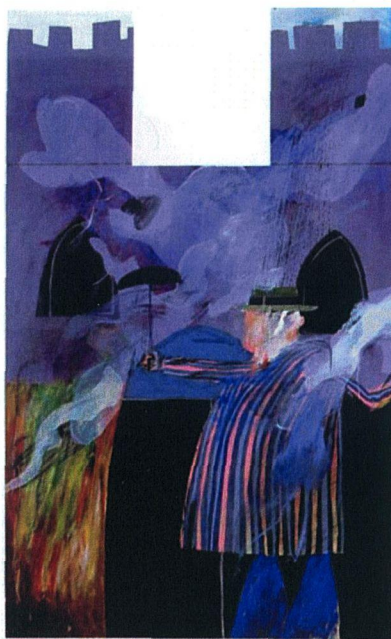
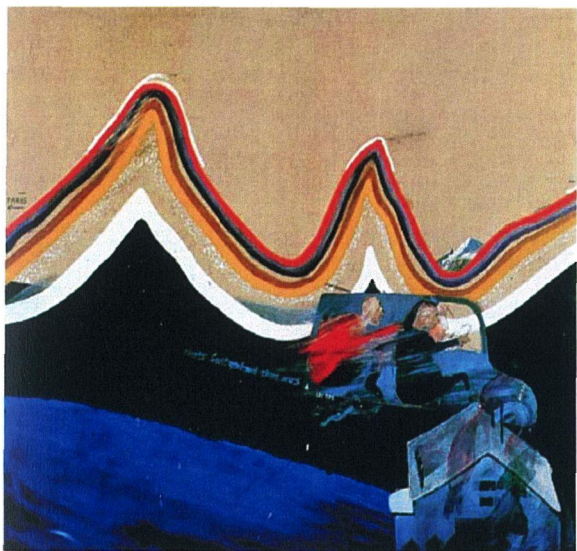
28. Francis Bacon: Tanulmány Van Gogh portréjához IV., 1957, olaj/vászon, 198x142cm, The Tate Gallery, London

29. Francis Bacon: Tanulmány Van Gogh portréjához V., 1957, olaj/vászon, 198x142cm, Hirshorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution, Washington D.C.

30. Francis Bacon: Tanulmány Van Gogh portréjához VI., 1957, olaj/vászon, 198x142cm, London Arts Council Collection and Hayward Gallery



A hat darabból álló Tanulmány Van Gogh portréjához című sorozat Bacon kevés expresszív munkái közül való. A későbbi műveire jellemző stiláris jegyek jó része már megtalálható a vásznan, de szembetűnőek azok a képi elemek, melyeket szinte csak ezeken a festményeken alkalmaz. Az ember és táj, Bacontól szokatlan módon egyforma intenzitással jelenik meg. Még a legkiegyensúlyozottabb V. darabon is, ahol nagy színfoltokkal építette fel a kompozíciót, az alak még itt is a természet része. Az anyagkezelés egységes, az egész felületen megfigyelhetők az ecsetvonások. A képek színhasználata is példa nélküli az életműben. A telt és élénk sárgák, kékek, vörösek és zöldek erőteljessége szinte szétfeszítik a képszéleket. A lendületesen egymás mellé helyezett színes festéksávok használata Bacon festészetében ezen a módon nem folytatódott tovább, de ez a képi elem öt évvel később, David Hockney képein újra megjelenik.



31. David Hockney: Menekülés Itáliába- Svájci tájkép, 1962, olaj/vászon, 183x183 cm, Kunstmuseum, Düsseldorf

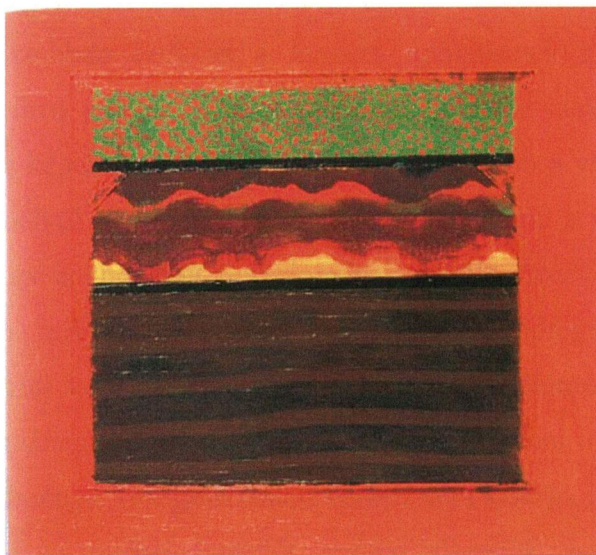
32. David Hockney: Egy ember esőben állt a háza előtt, 1962, olaj/vászon, 214x153 cm (3 részes), Stedelijk Museum vor Actuele Kunst, Gent

Ezeknél a munkáinál Hockney nem kapcsolódik közvetlenül Van Gogh-hoz, csak áttételesen, kollégája átdolgozásán keresztül. Vásznaín a természet, az időjárás



emberre gyakorolt hatása, a megélt élmény megjelenítése a cél. Bacontól ugyan távol állt a vizuális gegek használata, de a felszabadultság, az egymásmellett futó színcsíkok játékossága tőle ered. Van Gogh ezzel az effektussal még heves belső érzelmet, Munch rettegést, iszonyatot mutatott. A sávok mindkét brit mesternél a képszélek felé tartanak, nem ölelik szorosan körül a figurát, így az nincs fogságban. Nem saját feszültségeinek, kétségeinek kivételét látja viszont a tájban, nem szorong, nyitott a külvilág befogadására, ezért harmóniában áll vele, részesévé válik. Az érzelmi fűtöttségétől függetlenül, vagy inkább azzal egyetemben összhangba kerül környezetével.

A vágy, hogy elszakadjunk a mindennapi gondoktól és nyitottak legyünk a külvilágra, legerősebben utazások előtt jelentkezik. Tudatosan készülünk, hogy otthon hagyjuk feszültségeinket, képesek legyünk feltöltődni, új élményeket befogadni. Idegen helyen engedjük, hogy az ismeretlen hasson ránk, a minket ért benyomások segítségével megpróbálunk feloldódni az ismeretlenben. Hodgkin utazásait megörökítő képei az ilyen és ehhez hasonló az érzések, emlékek nyomán készültek.



33. Howard Hodgkin: Bombay-i naplemente, 1972-1973, olaj/fa, 85x92 cm, magángyűjtemény, London

A vastag narancsos vörössel megfestett keret körbefogja az erős horizontális tagolású felületet. A kép alsó felét elfoglaló sötétbarnakkal csíkozott terület a keret nélkül előtérként lenne értelmezhető, de a meleg befoglaló forma az egész képnek egy új termélységet ad. Hodgkinnál a festett keret nem hagyományos funkciót tölt be, nem csak

egy lezáró elem, nem csupán kiemeli a képet a környezetéből, nem pusztán a festményt a faltól elválasztó szerep az övé, hanem a képhez szervesen kapcsolódó rész, a kompozíció fontos eleme. A huszadik század első évtizedéig általános volt a festmények keretbe illesztése, a különböző korok eltérő stílusban díszítették a képeket befogadó elemeket. Gyakran előfordult, hogy ezek a sok esetben bonyolult konstrukciók maguknak a kép készítőinek a tervei alapján valósultak meg. Szerepük bizonyos értelemben hasonlít az építészetéhez, mesterséges, óvó környezetet biztosítanak egy fontos, hangsúlyos helynek. Ezt a funkciót éppen úgy, mint az architektúra, a képkeret is kétféle elvárásnak megfelelően látja el, egyrészt elszigeteltséget biztosít, másrészt arányrendszerével, tagolásával össze is kapcsolja a képet a körülötte lévő világ tárgyaival, a hely struktúrájával. Az huszadik század első felétől a művészek egyre bővülő körében általánossá vált a keretezés tudatos elutasítása. A jelenség elterjedését a képek szerepének, értelmezésének változása idézte elő. A szalon kiállítások zsúfoltságát, a kifejezetten kortárs műveket bemutató múzeumok megjelenésével felváltotta a levegősebb, egyre inkább valamilyen művészettörténeti tematikára épülő rendezési elv. A képek egyre gyakrabban ezeknek a modern épületeknek a falaira készültek, a kompozíciók sok esetben már az új helyzetnek megfelelően alakulnak. Erősödik az a meggyőződés, hogy a képek atmoszférája sokkal erőteljesebb a vásznak valós széleinél elhelyezett korlátok nélkül. A modern múzeum épületek, mint a művészetek szentélyei lényegében már amúgy is keretként funkcionálnak, elkülönítenek és kiemelnek, önálló egységek, de mégis szervesen kapcsolódnak az őket befogadó városhoz, tárgyi valójukkal a környezeti képhez, és elvont értelemben szellemiségükben a kulturális élethez. A ráma használata a huszadik század végén tehát nem magától értődő, hanem tudatos választás eredménye. Hodgkin festett keretei nem kísérlik meg a lehetetlent, nem akarják feltámasztani az eredeti funkciót, ezáltal elkerülik, hogy felesleges díszítő elemekké váljanak. Alkotó részei a képeknek, az applikációk szervesen együtt festettek a hagyományos felülettel. A kép ezzel egyfelől jobban kilép a fal síkjából, határozottabbá válik, kissé tárgyiasnak hat, másfelől az eredetileg képsíknak értelmezett felület csak egy eleme lesz az egésznek. Annak az egésznek, amely már önmagában is teres, hiszen két, vagy több eltérő magasságú felületből áll. A kép így már eleve magában hordozza az új

térmélységek megjelenésének esélyeit. Hodgkin számtalan variációban használja az applikált elemekben rejlő lehetőségeket. Nem minden esetben festi egységesen ezt a képrészt, előfordul, hogy az egyik oldalon, a másik három oldal körbefestésétől eltérő módon kinyitja a kompozíciót, ezekben az esetekben itt nem zárja le az egymásba fonódó formákat, hanem kifutattja őket a kép széléig. Akad arra is példa, amikor több keretet épít egyszerre képébe-képéhez. A *Lent a völgyben* című 1985-1988 között készült festménynek is ilyen a struktúrája.



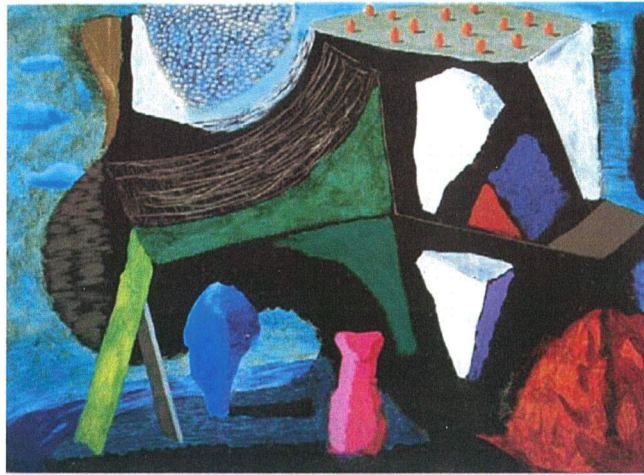
34. Howard Hodgkin: *Lent a völgyben*, 1985-1988, olaj/fa, 73.7x91.5 cm, Bruce and Judith Eissner Collection, Massachusetts

Az egymásba épített két keret nem toldalékként szerepel, inkább úgy tűnik, mintha csak egy nagyobb deszkalapot látnánk, melynek a felületén, a kép szélétől befelé haladó, egymástól különböző távolságban lévő, eltérő mélységű barázdák lennének bevágva. A belső rámán, a vágatok figyelembe vétele nélkül folytatódnak a kép középpontjából induló ívelt formák, a díszített fa többi részén a lazúrosan festett felület alól színes festékrétegek sejlenek fel. A kölső ráma mély barnája a kompozícióhoz tartozik, és annak ellenére, hogy Hodgkin nem nyúlt hozzá, nem festette át, nem keretként szerepel, hanem a kép szerves részének tűnik. Bár a cím tájképre utal, mégsem ismerhetjük fel a beígért földrajzi helynek megfelelő domborzati viszonyok látványát, nincs horizont, nem találunk hegyeket, völgyeket, nincs tájékozódási pontunk, nem egyértelmű a szavakkal jelzett irány sem. Mint Hodgkin képei általában, ez a festmény sem látvány után készült,



nem a külvilág megfigyelésének a rögzítése, hanem egy megélt esemény kiváltotta érzés vizuális megjelenítése. Egy emlékkép, melynek a létrejöttében a gyönyörű természetnek és az emberi érzelemnek egyaránt szerepe van. A táj és a benne lévő figura ebben az értelemben szoros egységet alkotva, együttesen jelenik meg.

David Hockney érdeklődése, pályájának több periódusában irányul a táj ábrázolásra. Különböző megközelítéseket próbál ki. A perspektíva tanulmányok, a térbeliség eltérő eszközökkel, módszerekkel való megjelenítése képeinek gyakran visszatérő motívumai.



35. David Hockney: És a barlangok? 1991, olaj/vászon, 91x122 cm, Hans and Vivien Buehler, Beverly Hills, California Courtesy L.A. Louver Gallery, Venice, L.A.

Az 1991-es *És a barlangok?* című képe emlékeztet Hodgkin festményeinek felépítésére. Annak ellenére, hogy természeti jelenséget fest, lényegében tájképet, ebben az esetben ő is elhagyja a horizontot. A lebegő formák több rétegben helyenként pasztózusan, helyenként lazúrosan átfestettek. A vékonyabban felkent felületek alól foltokban áttűnik az alsó szín. Használja a Hodgkin által nagyon gyakran alkalmazott vizuális effektet, egy kiemelt színfolt másik színnel való végig pöttyözését. A színek megválasztása és a kreált formák használata mindkettőjüknél felszabadulási kísérlet, hogy a konkrét látvány kötöttségei nélkül, az inspiráló helyre csak utalva, emocionális képet hozzanak létre.

A kilencvenes évek elején szorossá váló szakmai kapcsolatokra talán legjobb bizonyíték Hodgkin, David Hockney látogatása után című képe.



36. Howard Hodgkin: David Hockney látogatása után, 1991-1992, olaj/fa, 48.9x61.6 cm, Barclays Bank Collection

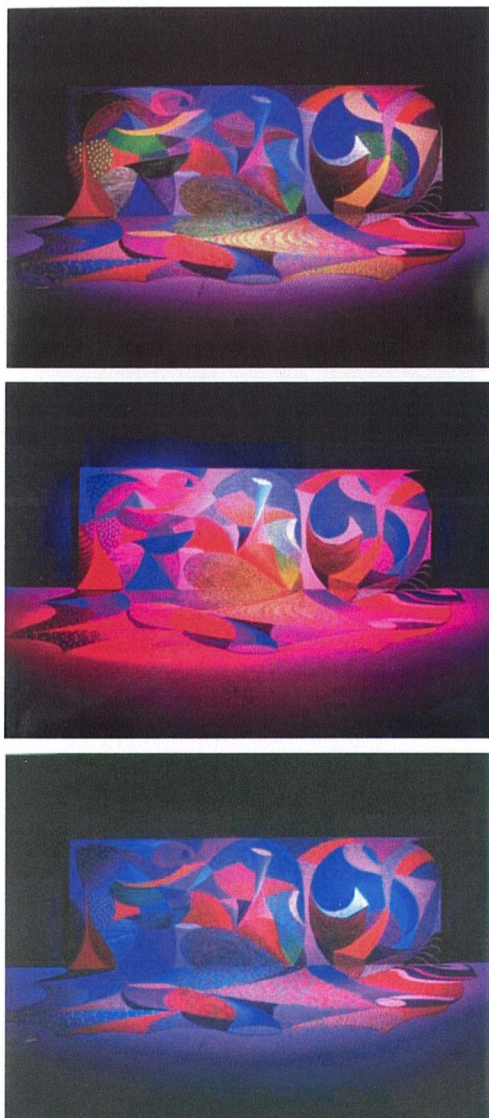
A festmény alig észrevehető módon, de kissé eltér Hodgkin többi táblaképétől. Ez az eltérés természetesen tudatos, a két festő közötti szemléleti, munkamódszerbeli különbség vizuális megjelenítése. Hodgkin képeiről szinte leolvasható a munkafolyamat, az egymásra kerülő rétegek elárulják, hogy a sok változtatás után, hogyan kapja meg a festmény a végső formáját. Legtöbb képét gyorsan, egymás mellé helyezett élénk foltok felrakásával kezdi. Ez után a sok apró részletből álló vibrálást széles ecsettel, egy gesztussal átfogja, majd az összefogott felület törtté alakult színére újabb tiszta foltok kerülnek. A két munkafázis a kép elkészültéig váltakozva követi egymást. A részletek és az egész viszonyának folyamatos vizsgálata, mely építésekben és a kép összességének érdekében elkövetett rombolásokban nyilvánul meg, sokkal inkább jellemző Hodgkinra, mint Hockneyra. Hockney máshogyan viszonyul a kérdéshez, nem egy képen belül oldja meg a témából következő problémákat, több variációt fest, felmerülő ötleteit külön-külön, új képeken dolgozza ki. Talán ezt a gondolkodást kipróbálva Hodgkin is két festményt szentel ennek a látogatásnak. Mind a két kép emlékeztet Hockney színhasználatára, és Hodgkintól szokatlan módon, azonos a különböző színek anyagsűrűsége. (A terpentines lenolajjal egyformán hígított, ezáltal egynemű olajfesték használata inkább kollégájára jellemző.) Elhagyja a pasztózusabb átfogó rétegeket, többi képéhez viszonyítva kevés az átfestett felület.

A két festő kapcsolata kölcsönös, nemcsak Hodgkinra hat Hockney, hanem Hockney is átvesz bizonyos festészeti elemeket barátjától. Hockney minden korszakában, még realista képeinél is, eltérő színeket, de nagyon közeli tónusokat használ. A fény-árnyék viszonyok éppen csak jelöltek. Észlelésünk, tér-mélység érzetünk a környezetünket valamilyen formában megvilágító fény segítségével lehetséges egyáltalán. Az, hogy valamit milyen mértékben érzünk hozzánk közelinek, vagy tőlünk távolinak, nagy mértékben függ a fény minőségétől. (Ugyanaz a tájrészlet, egy tiszta erős fényű nyári reggelen sokkal távolibbnak, végtelenebbnek tűnik, mint egy borús téli alkonyon.) A teret Hockney eddig inkább csak az eltérő képszerkesztésekkel érzékeltette, felhasználta a reneszánsz perspektívát, a kínai papirusztekercsek és a kubizmus tanulságait. Ezek a megközelítési módok, egymástól sokban különböznek, de mindegyikük egy, a háromdimenzió síkra transzformálására kialakított rendszer. A képfelületen ezek elsősorban formai jegyeket vonzanak maguk után. Hodgkin képeit nagyon tereseknek érezzük, annak ellenére, hogy nem mindig ismerünk fel rajta tárgyas elemeket, és a formák is gyakran amorfaknak tetszenek. A világos, tiszta színek felcsillanását fényként értelmezzük, az egymáson áttetsző foltok homályos tereket sejtetnek. Sok esetben az ecsetvonások látványa, a gesztusok lendülete is irányokat jelöl. Két, vagy több színnel sűrűn egymás mellé, vagy egymásra felhordott rasztelles festékszövet, számtalan optikai hatás elérésére ad esélyt. Ebben az eszközben rejlik egyfajta lehetősége a színintenzitás létrehozásának és egy vibráló atmoszféra megteremtésnek. Ezt Hockney átveszi Hodgkintól. A pöttyözött felületet először színházi munkájánál, tehát valóságos téri helyzetben próbálta ki.<sup>10</sup> Az opera előadásokon használt fények, a különböző erősségű, helyzetű és színű lámpák, még az azonos díszletképet is, a cselekménynek megfelelően, markánsan eltérő hangulatúvá tudják varázsolni. Ennek jelenségnek a megtapasztalása után készítette a Csiga tér, festészet, mint performance című munkáját.

---

<sup>10</sup> Richard Strauss: Árnýék nélküli asszony, című operájának 1992-es Covent Gardenben tartott előadásához készített díszleténél használja ezeket az effektusokat. A munkafolyamatról A zene színei című francia dokumentumfilm számol be, Maryte Kavaliauskas és Seth Scheidemann rendezésében.





37. David Hockney: Csiga tér, festészet, mint performance, 1995-1996, vegyes technika, 215.5x580x305 cm, a művész gyűjteményében

Az összekapcsolódó, játékosan egymást kiegészítő ívelt formák, a földön fekvő és a függőlegesen álló részek egyaránt több színből állnak. A dúsan végigpontosított alakzatok eredeti színét titok fedi, a színes fénnyalábok minden esetben átlényegítik a kompozíciót. A különböző megvilágítási variációk eltérő részeket hangsúlyoznak ki a munkákból.

A kilencvenes évek második felében Hockney főként tájképeket festett. A képeknél felhasználta az elmúlt évtizedek jó néhány tapasztalatát: a színházi díszletek

monumentalitását, absztrakt képei felszabadultságát, a felület játékos kezelését, a fotómontázsok térszerkesztését.



38. David Hockney: Garrowby Hill, 1998, olaj/vászon, 152.3x193 cm, Museum of Fine Arts, Boston

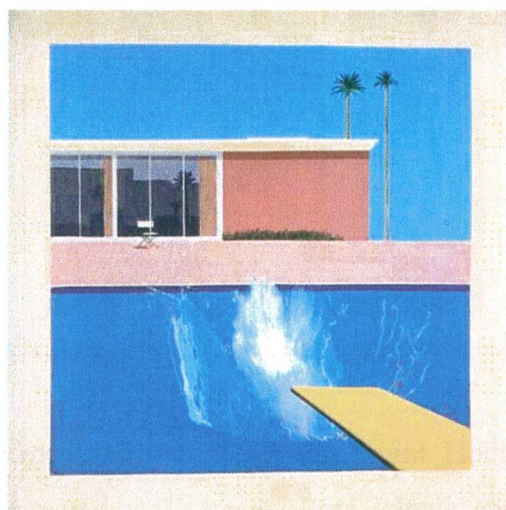
A Garrowby Hill-re illik ez a jellemzés, ebben az értelemben összefoglaló munkának lehetne nevezni, de Hockney nem elégszik meg a már általa többször használt dolgok különböző variációban történő ismételtetésével. Az örök kihívásnak is eleget tesz, klasszikus mesterek festményeiből ír át elemeket, kora és saját maga számára hitelesen. Van Gogh örvénylő zöldjei köszönnek vissza az utat szegéjező lombkoronán.

### **Egymásra hatások**

A modernizmus előtti festészetben a képek festésmódja még a legvirtuózabb ecsetkezelés esetében is a kép egységét szolgálja, nem bír önálló jelentéssel. A huszadik század második felétől létjogosultsága van az olyan műalkotásoknak, melyekben az anyag megjelenési formája adja egyben a kép jelentését is. Míg a korábbi időszakokban a festők egységesen kezelt felület elérésére törekedtek, addig a huszadik század képzőművészetében gyakori, hogy a képfelület bizonyos részei vaskosabban traktáltak, míg helyenként lazúrosabb, vékonyabb a felvitt festékréteg. A cézanne-i almák plasztikussága, a színfoltok egzakt megformálásának szándéka tekinthető Freud törekvéseinek előzményének. Az ebben a szellemben megfestett képeknél az eltérő



felületvastagság egy munkafolyamat következménye, nem feltétlen egy erre irányuló céltudatos tevékenység eredménye. A helyenként nem azonos mennyiségben felkent festék egy újfajta anyagszövetet is létrehoz a felszínen. Cézanne tehát ebben az értelemben is felvet egy új lehetőséget a következő nemzedéknek. Számtalan példát ismerünk a huszadik század művészetében mikor az eltérő anyagstruktúrák használatával épül egy kép, legyen szó akár absztrakt, akár tárgyábrázoló figurális festményről. Ha ebből a szempontból vizsgáljuk, a Londoni Iskola festőinél megfigyelhetünk egy sajátos képépítő módszert.



39. David Hockney: Egy nagyobb csobbanás 1967, akril/vászon, 242.6x243.8cm, The Tate Gallery, London

Hockney képén első pillanatban egy konkrét teret jelölő, egységesen megfestett felület és egy ennél jóval expresszívebb a gesztusfestészetből ismert, lendületesen felvitt pasztózusabb anyaghasználat ütközik a vásznon. Ha pontosabban megvizsgáljuk azonban a képet, és hihetünk Hockney elbeszélésének<sup>11</sup> itt nem erről van szó, nem egy megfigyelés alapján leegyszerűsített látvány utáni képen megjelenő foltrendszer látunk. A gesztus, a csobbanó víz stilizálására szolgál, az anyagkezelés ebben az esetben a fröccsenő vizet imitálja. Nem elvonatkoztatott képi elem, hanem a látvány leképezéséből kiinduló megoldás éppen úgy, mint a kép többi része, csak míg a

---

<sup>11</sup> Hockney at the Tate, (1988)



festmény többi eleme a térre vonatkozik, ez a felület az anyagszerűség érzékeltetésére törekszik.

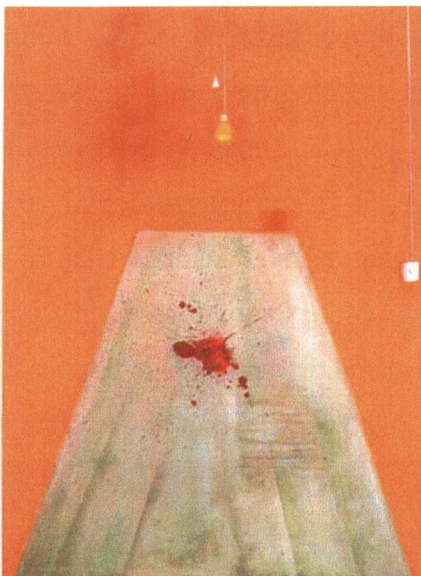


40. Bacon: Vízszugár 1979, olaj/vászon, 198x147,5cm, The Estate of Francis Bacon

A sugárban szétfröccsenő víz éppen úgy, mint Hockney-nál, Bacon 1979-es Vízszugár című képén is nagyvonalú gesztusként jelenik meg. Átszeli a szenvtelen távolságtartással, stilizált bonyolult tartály- és csőrendszert. A kétfajta festésmód ütköztetése itt nem kioltja, hanem inkább erősíti egymást. A két képi elem az ábrázolt dolgok legfontosabb lényegi jellemzőit ragadja meg, a milyenségük ábrázolása a cél, így fogalmi meghatározást ad róluk. A festő a festés módszerét alárendeli tehát a jelentésnek. Ebben az értelemben az ábrázolandó elemek, azonos (fogalmi) szinten egyszerűsítettek, az anyaghasználat is e szerint az elv szerint következetes, így a különböző festékszövetek szoros egységet alkotnak.

Bacon és Hockney képe egyaránt speciális időpontot ábrázol, egy olyan pillanatot ragad meg – egy csobbanást, egy fröcskölést-, mikor a hangsúlyozottan mesterséges környezetben valami megmozdul: a víz kiszabadul korláta körül, csakhogy egyik képen sem látható a jelenség okozója.

A változást okozó ember hiánya talán még feltűnőbb Bacon egy néhány évvel később, az előbbiekhöz hasonló elv alapján készült képén a Vér a padlón címűn.

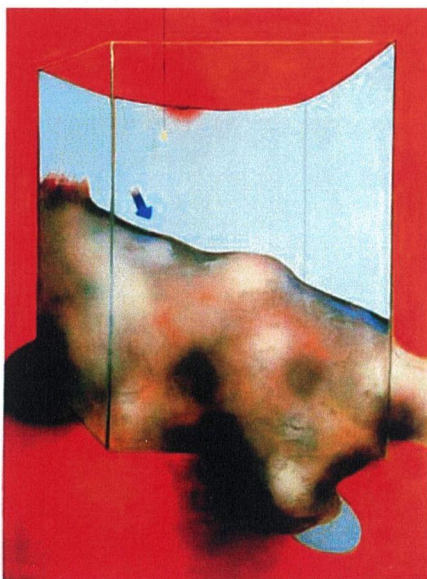


41. Bacon: Vér a padlón, 1986, olaj/vászon, 198x147.5, magángyűjtemény, Melbourne

Az erős narancs háttérben megjelenő villanykörték csak jelzik a szoba terét, viszont a drapp padló rövidülése, a trapéz forma pontosan jelöli a térmélységet. Klasszikus képszerkesztési mód, melynek szabályszerűségét nem követi a vörös folt elhelyezése. A nagy műgonddal elhelyezett festékpaca magát a vért jelenti, a festésmód nem kíséri meg az adott szituációban, az adott térillúziót keltő szabályoknak alávetni. A folt struktúrája árulkodik keletkezéséről, Bacon a földön fekvő vászonra felülről, merőlegesen csurgatta, fröcskölte a festéket. (De festői szándéka itt nem Jackson Pollockéval rokon.) Bacon látszólag két alkotói módszert használ egyszerre; a képfelület nagy részén egy szerkesztést - a három dimenziós látvány kivetítését, és a folt esetében, azonban ebben a viszonylatban ha vizsgáljuk, az informel festészet alapesztusát. Azonban itt nem pontosan erről van szó. A gesztusfestészet fizikai korlátait elsősorban a konkrét kép mérete határozza meg. Bacon munkájánál pedig a vörös folt elhelyezkedését, méretét a már meglévő ábrázolt tér határolja be. Ebben az esetben a két képkészítési struktúra tehát nem ellentétben áll, hanem kiegészíti egymást. Használatukkal előidéz egyfajta kétértelműséget, kételyt, szándékos hiányérzetet kelt. Az erős érzelmi hatást kiváltó

vörös folt erőszakra utal, de Bacon célja nem egy konkrét helyzet, egy egyszeri esemény látványának az ábrázolása, hanem a szétspriccelt vér örök drámaisága, a vérző ember esendőségének bemutatása. Csakhogy maga az ember, akitől a vér származik, hiányzik a képről, a vérző személy kiléte érdektelen. Ez a gondolat részben megjelenik a kor elméleti írásaiban is, *Barthes* szerint a modern ember szerepe már nem kiemelt, egy nagyobb összefüggés, egy struktúra része csupán.

A szétfröccsenő vér, a víz csobbanása, a szél fújása, mint képtéma jellemzően csak az absztrakt képek térhódítása után jelenik meg a festészetben. Az eltérő halmazállapotú elemek, mint a víz, levegő, homok, föld látványa önálló témaként (nem tájképként), nagyon ritkán szerepelt a művészettörténetben. Előfordulásuk legfeljebb szimbolikusan egy-egy isteni alakkal volt csak elképzelhető.



42. Bacon: Homokdűne 1983, olaj, pasztell/vászon, 198x147,5cm, Fundation Beyeler, Basel

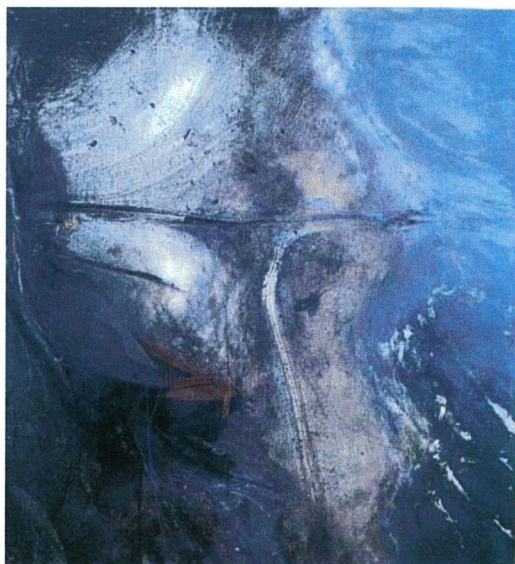
Bacon képcíme: Homokdűne, akár egy klasszikus tájkép címe is lehetne, azonban ezen a festményen hiányzik a tradicionális horizontvonal, a világosan érthető perspektíva, a következetes előtér, középtér, háttér. Helyette rögtön szembetűnnek a festő által gyakran használt elemek, a "doboz", a belógó villanykörték, a nyíl és a fő motívumot körül ölelő homogén narancs szín. Ezeknek az alkotórészeknek elhelyezkedése, és stiláris jellege, körbeöleli és idézőjelbe teszi a naturálisabb igénnyel



megfestett természeti formát. A homokdűne, az anyaföld<sup>12</sup> egy része, a baconi forma nemcsak tengerparti emlékeket idéz, hanem egy női torzóra is emlékeztet. A valóságban a homokdűnék az időjárás hatására örökké változnak, Bacon képén a múlékonyság és a pillanat megdermedése egyaránt jelen van.

Maga a festés, egy adott állapot rögzítése, és mint ilyen, a múlt egy időpontjának a megmerevedése, de ezen a festményen mégis az időbeli változás illúziója látszik, erre utal az absztrakt jel, a kék nyíl, mely az ismertető ábrakon mozgást jelöl és a homokszemek melyek először a dobozból, majd több helyen szinte a képből is kifutnak, kifolynak. A kép többi részétől jelentősen eltérő festészeti technika, még inkább fokozza ezt a hatást. A porpasztell szinte soha sem fixálható tökéletesen, néhány apró szemcse időről időre lehullik a képről.

A szélfúttá, vízmosta part szerepel Michael Andrews 1994-95-ös A Temze apálykor című képén.



43. Michael Andrews: A Temze apálykor, 1994-95, olaj/vászon, 167,6x142.9cm, magángyűjteményben

A festmény erősen kötődik az angol tájképfestészeti tradíciókhoz, de néhány elemében a kollégák, a Londoni Iskola festőinek a hatása is megfigyelhető. Hockney-hoz és Bacon-hoz hasonlóan, ezen a képen is már maga a festésmód is alátámasztja az eltérő

---

<sup>12</sup> Az angol nyelv is hasonlóan fejezi ki magát, mint a magyar.

természeti elemek ábrázolását. A nagy tájképfestő előd, Turner egységgént kezelte, közel azonos módon építette fel a felületet, Andrews más eszközzel teszi érzékletessé a látványt. A bal alsó sarokban elhelyezkedő konkrét tárgyak, a csónakok klasszikus festésmódja, ellentétben áll a kép háromnegyed részét betöltő, önmagában akár absztrakt expresszív festménynek is nézhető képfelülettel. A réteges építkezés, a durván felkent színek és a bő oldószeres visszamosások egymásutánja, a lassan sodródó folyó a víznyaldosta partszakasz változásait imitálja. A csónak állapota nem változik, egy helyben marad, állandó, de a környezet folyamatosan mozgásban van. Andrews nem csupán a látványt rögzíti, hanem a körülötte lévő dolgok legjellemzőbb tulajdonságait igyekszik meghatározni, és ehhez választja ki az eszközt.

Az itt bemutatott Hockney, Bacon és Andrews képek témában, stílusban különböznek ugyan, de abban mégis megegyeznek, hogy festésmódjukkal nem pusztán vizuális, hanem filozófiai – a dolgok milyenségére vonatkozó – megjelenítésre is törekednek.

## Összegzés

A fejezetben azt vizsgáltam, hogy Francis Bacon, Lucian Freud, Frank Auerbach, Leon Kossoff, Howard Hodgkin, Michael Andrews, David Hockney és Ronald B. Kitaj festményein hogyan mutathatók ki azok elemek, melyek szakmai szempontból igazolják, hogy a művészek munkáiban –minden különbségük ellenére– hasonlóságok fedezhetők fel. A képekben megtalálható kapcsolódási pontok bizonyításához először a festők művészettörténethez való viszonyát elemeztem. Valamennyien merítenek elődeik munkáiból, a gazdag anyagból úgy válogattam, hogy többféle folyamatra mutassak példát. Több lépésben követhető, amint egy klasszikus festmény motívumából kiindulva, egymást inspirálva, egymástól átvett elemeket variálva készültek képek. Gyakran a folyamat során, az egyes műveken szinte felismerhetetlen az eredeti forrás. (Van Gogh, Velazquez) Előfordul, hogy egyik elődjük egyformán fontos hivatkozási alapjuk, de eltérő szemlélettel tekintenek rá. (Degas). Arra is találtam példát, mikor egy mester különböző képeit idézik fel. (Matisse) A festők közötti finom szövedékes kapcsolat pontosabb kimutatásához, hogy csoportként

(iskolaként) való definiálásuk lehetősége bizonyítottá váljon, a művészettörténeti mellett, más szempontból is meg lehet vizsgálni munkásságukat. A következő fejezetben az egymásról készített portrék és az önarcképek segítségével, festészettechnikai, kompozíciós megoldások közötti összefüggéseket mutatok be.



## Arc-vonások

A Londoni Iskola festőinek életművét áttekintve feltűnő, hogy milyen hatalmas mennyiségű portrét találunk. A különösen erős érdeklődés szinte minden estében az individuum, az egyéniség megragadására irányul. A lefestett személyek elsősorban barátok, ismerősök, vagy maguk a festők.

A reneszánsztól a tizenkilencedik századig majdnem minden festő készített arcképet, a huszadik században azonban ez a téma gyakran hiányzik a jelentős művészek ouvre-jéből. Ennek természetesen számos oka van, átalakult a mecenatúra, csökkent a megrendelések száma, a fotográfia elterjedésével könnyen, gyorsan mindenki számára elérhetővé vált egy arckép megszerzése. A társadalmi, szociológiai változásokkal együtt művészettörténeti folyamatok is megfigyelhetők. A huszadik század elejére tehető az akadémista portréfestészet kiüresedése, a modernizmus újdonság keresése, az egységes, megismerhető és rendszerezhető világkép módosulása, a múlt fogalmának folyamatos újradefiniálása. A múlt kedvelt témái háttérbe szorulnak, az 1950-es, 60-as, 70-es években kevesen, vagy az eddig ismerttől eltérő módon foglalkoznak tájkép, csendélet, vagy arckép festéssel.

A Londoni Iskola festői ebben a tekintetben eltérnek generációjuk nagyjaitól, hűek maradnak a tradicionális témához, évtizedeken keresztül készítenek portrékat. Ebben a választásban valószínűleg az angol kulturális közeg is szerepet játszik, a londoni National Gallery tőszomszédságában lévő National Portrait Gallery 1856-os megnyitása óta vonzza a közönséget, és a portréfestészeetről való gondolkodást a mai napig — ha nem is meghatározza, de mindenképpen — befolyásolja Oscar Wilde híres, 1890-ben írott kisregénye a Dorian Gray arcképe (*The Picture of Dorian Gray*). A regényben a festő és modellje eltérő módon ugyan, de mindketten nagyon kötődnek az elkészült képhez. Basil Hallward a regénybeli festő így vall erről: „minden kép, melyet érzéssel festettek, a festő arcképe, nem a modellé. A modell pusztán véletlen ürügy. Nem ő tárja föl önmagát a festőnek, inkább a festő tárja föl önmagát a színes vásznon. Ezért nem akarom kiállítani az arcképet, mert attól tartok, hogy megmutattam benne tulajdon lelkem titkát.” (Wilde 1890/2000, 135.)

Dorian Gray számára a kép mást jelent: „az az arckép, melyet Basil Hallward festett róla, vezetője lesz az életen át, az lesz neki, ami egyeseknek a szentség, másoknak a lelkiismeret s mindannyiunknak az istenfélelem. Vannak mákonyai a lelkiismeretfurdalásnak, altatószerek, melyek elaltatják erkölcsi érzésünket. De itt nem volt látható jelképe annak, mennyire lealacsonyít a bűn. Itt volt örökkévaló példája annak a vonulásnak, melyet az emberek saját lelkükben előidéznek.”(Wilde 1890/2000 192.) „Örök ifjúság, végtelen szenvedély, finom és titkos gyönyörök, vad örömek és még vadabb bűnök — mindezek reá várakoznak. Az arckép viseli majd el gyalázata terhét: így lesz.”(Wilde 1890/2000 198.) Mindketten úgy érzik, hogy a lelkük benne van az arcképben. A kép titkát csak ketten ismerik, csak ők ketten tudnak a felfoghatatlan változásokról, melyek végbementek a festett ecsetvonásokon, ők látják csak, hogy Dorian bűnei miatt mint vált egyre förtelmesebbé az arcma, míg a valódi, vétke, fiatal, ártatlan arckifejezése jótányit sem változott. A festmény csak kettejük iszonyú halála után képes eredeti pompájában tündökölni.

Lélektanilag az egyik legérdekesebb szituáció, ha a modell maga is festő, tehát, ha a nagy misztériumot, a „lélek tükrét” az arc megformálását egy értő kolléga, vagy önmaga végzi.

A művész külleme iránti érdeklődés a reneszánsztól vált fontossá, Vasari 1568-as kiadású művész életrajzgyűjteményében, a szöveg mellett már fametszeten megjelent az alkotók képmása is. A XVII. században Leopoldo Medici bíboros kezdte gyűjteni a művész önarcképeket. Ezek, és azóta is minden önportré a néző számára több információval szolgálnak a művész fizikai megjelenésén túl, azon kívül, hogy milyen pozitúrában kívánja magát láttatni: szakmai, festészetbeli tudásáról is árulkodnak. Felfoghatóak önmagukkal folytatott beszélgetésnek is. Fontos, hogy a készítő mit akar hangsúlyozni, és mit akar elrejteni személyiségéből. Ezek általában tudatos döntések, de gyakran épp a koncentrált munka következményeként, a festő eltér a beállított pozitúra kereteitől, és a kép, eredeti szándékánál mélyebb önvallomássá válik.

Mikor egy festő modellt ül kollégájának, jobban megismeri alkotómódszerét, mintha csak képeit szemléli, beszélget vele. Elkerülhetetlenül hatása alá kerül, saját arcát, ha csak egy rövid ideig is, sajátja mellett a másik szemével is vizsgálja. Az élmény

nem múlik el nyomtalanul, következő önarcképe elkészítésekor ezek a tanulságok is megjelenhetnek a festményén.

A Londoni Iskola festői sokszor készítettek, készítenek társaikról portrét és önarcképeket. Az egymás műtermében intenzív munkával eltöltött idő hatása gyakran kimutatható önportréikon. Több olyan művet vizsgálhatunk egymás mellett, melyeken ezek a kapcsolódási pontok megfigyelhetők. Természetesen a modell, hazatérte után nem minden esetben ragad ecsetet és fog neki egy önarckép elkészítésének, de a másik műtermében látott festészeti megoldás, új kompozíciós elv, színhasználat stb. néha későbbi műveiken is visszaköszönnek.

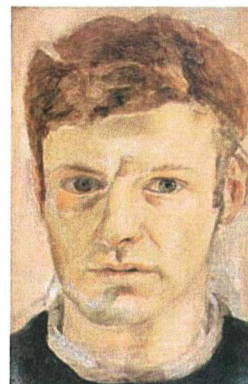
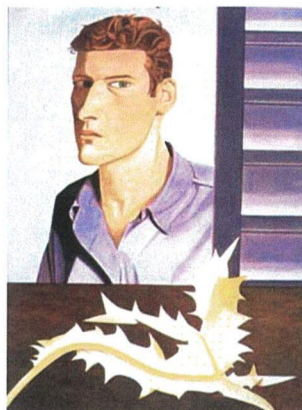
Bacon, Freud, Kitaj és Hockney gyakran festette kollegáit és önmagát is, bőséges anyag áll rendelkezésre az összefüggések kimutatásához. Auerbach, Andrews, Kossoff inkább családtagokat, ismerősöket állított be modellnek, kevesebb önarckép, kolléga-portré található munkájukban. Hodgking még ha portréknak is tekintjük az adott képeit, az arcvonások megragadása helyett, az egymásra és egymásmellé helyezett foltrendszerrel, a modelljével kapcsolatos érzéseit elvonatkoztatva jeleníti meg. Esetükben a párhuzamot, az őket ért hatást nem önarcképeken, hanem a róluk készült kép keletkezésének idején, egy harmadik személyt ábrázoló portré alapján lehet csak kimutatni.

## **Bacon**

Francis Bacon egyik legkorábbi Lucian Freudról festett képe 1951-ből származik. Az életnagyságú figura feje szinte kísértetiesen világlik ki a sötét háttérből. Talán egy ajtófélfának támaszkodik, a körülötte lévő tér tagoltságáról csak sejtéseink lehetnek. A széles ecsetvonásokkal felhordott sötét felületből halványan tűnik elő egy ajtó körvonala. Az ajtó nyitottsága nem változtatja meg a fényviszonyokat, mintha befalazott helyiséget jelölne. A világosság nem szűrődik át rajta. Bacon az 50-es évekig modell után készítette portréit, fotót csak a későbbiekben kezd el használni, mint ahogy többször mondta, a modellek jelenléte zavarja a munkában, nem akarja, hogy tanúi



legyenek annak a „testi sértésnek”, amit szerinte a képekkel elkövet. Kivételt talán csak Freuddal tett, öt évtizedeken keresztül beállítás és fotó alapján egyaránt festette.



44. Francis Bacon: Lucian Freud portréja, 1951, olaj/vászon, 198x137cm, The Witworth Art Gallery, The University of East Anglia

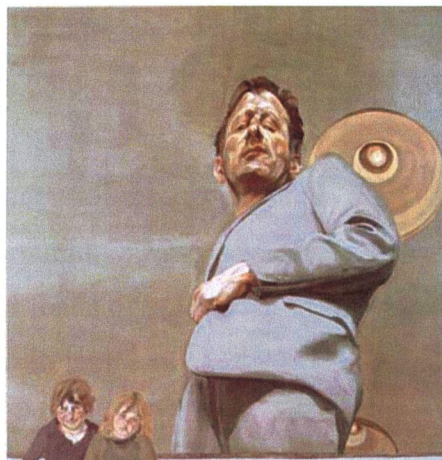
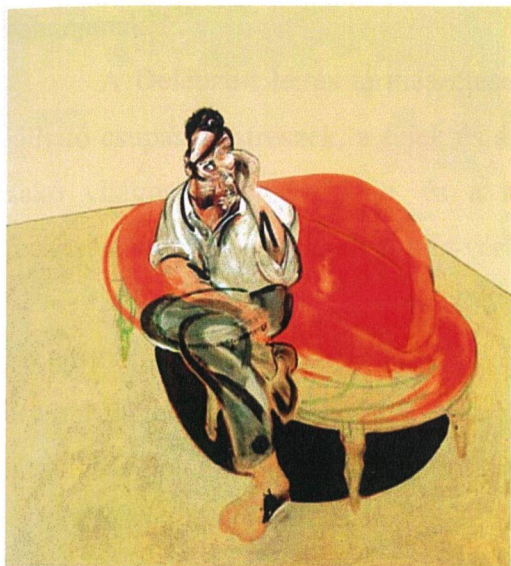
45. Lucian Freud: Férfi bogáncssal (Önarckép), 1946, olaj/vászon, a művész tulajdona

46. Lucian Freud: Önarckép, 1949, olaj/vászon, 25x17cm, magángyűjteményben

Ennél a korai képnél Freud arcvonásainak rögzítésére törekedett. A hosszúkás arcra az ecsettel a tanulmányrajzok pontosságának igényével szinte berajzolta a szemet, a száját, és az orrot.

A rajzosság, a szinte rézkarcmetsszői aprólékosság, Lucian Freud korai önarcképeinél is megfigyelhető. A németalföldi reneszánsz portrék hagyományaira épülő Férfi bogáncssal (Önarckép) című képen a hajszálvékony ecsettel sűrűn egymás mellé helyezett vonalkák mm<sup>2</sup>-ről mm<sup>2</sup>-re rögzítik a pontos megfigyelések eredményeit. A feszült koncentrációtól egy pontra összpontosuló, szuggesszív vizsgálódó tekintet a külső szemlélő (jelen esetben a kép befogadója) számára mindig ijesztő. Ezt a hatást a készítés akkurátus, rideg precízsege tovább erősíti. A pár évvel későbbi Lucian Freud Önarckép már jóval oldottabb, az ecsetkezelés játékosabb, a formák összefogottabbak. Bár a kép anyaga olaj/vászon, a technikai megoldások sokban az akvarellre emlékeztetnek. A viszonylag kevés festékmennyiség bőséges oldószerrel helyenként

áttetsző lazúrréteggént jelenik meg a képen. A fej torzításoktól mentes, frontális beállításának merevsége, a megfigyelés pontos és gyors rögzítése, a spontán, laza rajzos ecsetvonások mind Bacon, mind Freud ezen munkáján megfigyelhetők.



47. Francis Bacon: Lucian Freud portré, 1965, olaj/vászon, 159x139cm, magángyűjteményben

48. Lucian Freud: Visszatükröződés két gyerekkel (Önarckép), 1965, olaj/vászon, 91.5x91.5cm, Thyssen Bornemisza Collection, Lugano

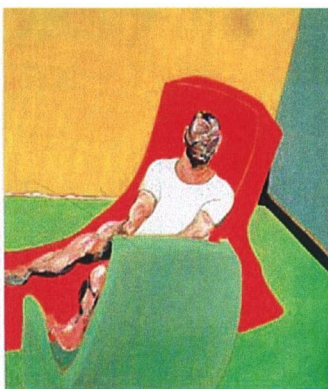
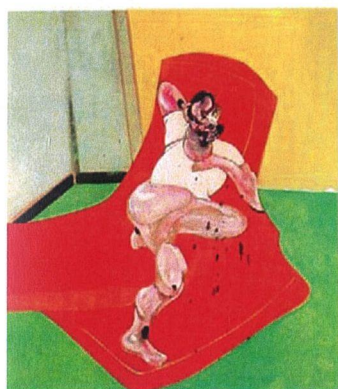
Bacon: Lucian Freud és Freud: Visszatükröződés két gyerekkel (Önarckép) című képe egyaránt 1965-ben készült. Mindkettőt jellemzi készítője már kialakult önálló, egyedi hangvétele, festői nyelve. Ennek ellenére Freud képén érezhető a Bacon műtermében eltöltött idő hatása. A figura és környezete viszonyát, az eddigi (és ezt követő) képeitől merőben eltérő, szokatlan módon alakítja. Deleuze szerint „Bacon-nél az Alak testét adják a tört tónusok, s az élénk, vagy tiszta tónusok a szín-folt armatúrát. Mésztej és fényes acél mondja Bacon. E kettő kapcsolatában rejlik a moduláció minden problémája, a hús anyaga és a nagy egyszínű síkok viszonyában. Nincs már összeolvadó szín, a szín csak kétfajta világosságként létezik: élénk színtelületek és uralkodó tört tónusok. Az idő is a színben fejeződik ki kétszeresen is: a húst alkotó tört tónusok színkeveréseinek váltakozása a múlt idő, s a színtelt egyszínű volta az örökkévalóság, az önmagában való átmenet örökkévalósága. Biztos, hogy ennek a színkezelésnek is megvannak a maga veszélyei, benne rejlik a katasztrófa lehetősége, e nélkül azonban



nem is létezik festészet. Az első veszély miszerint a háttér közömbös, fagyosan és elvontan mozdulatlan marad. Az is veszélyes azonban, ha az Alak hagyja, hogy a törtónusok összevessenek, összeolvadjanak, megszökve a fénytől szürkeségbe rohanjanak.”<sup>13</sup>

A Deleuze-i leírás természetesen nem tökéletesen igaz Freud festményére, de a látható csupasz testrészek, a fejek és a kézfej itt is különválnak a kép többi részétől. A zakó világos kék szürkéje, és a mennyezet tört zöldje összefogott, nagyvonalú festőisége kiemeli a testet és a hús-vér alak élő voltát.

A kompozíció két szempontból is hasonlít a Bacon-tól megszokottra, és tűnik ki Freud többi műve közül. A térbeli helyzet nem egyértelmű, az alsó sáv egy pontosan értelmezhetetlen architektúrát jelöl, a két gyereket és a főalakot különböző nézőpontból látjuk. Megjelenik Bacon kedvelt motívuma, a mennyezeti lámpa is.



49. Francis Bacon: Dupla portré (Freud, Auerbach), 1964, olaj/vászon, 2 darab egyenként 165x145cm

50. Frank Auerbach<sup>14</sup>: E. O. W. feje III, 1963-64, olaj/fa, 68.6x57.7cm, Saatchi Collection, London

Bacon a David Sylvesterrel folytatott beszélgetések során többször kitér portréira.<sup>15</sup> Véleménye szerint a tanulmányfejeknél a festő organikus hasonlóságra törekszik, de előfordul, hogy „maga a festék mozgása változtat a kontúrokon”, s szabadít fel olyan mélyebb hasonlóságokat, ahol már nem lehet megkülönböztetni az egyes szerveket, a szemet, az orrot, a száját. Auerbach másként kezeli az anyagot, mint Bacon, sokkal vastagabban traktálja a felületet, de a keresgélés, a tapogatózó

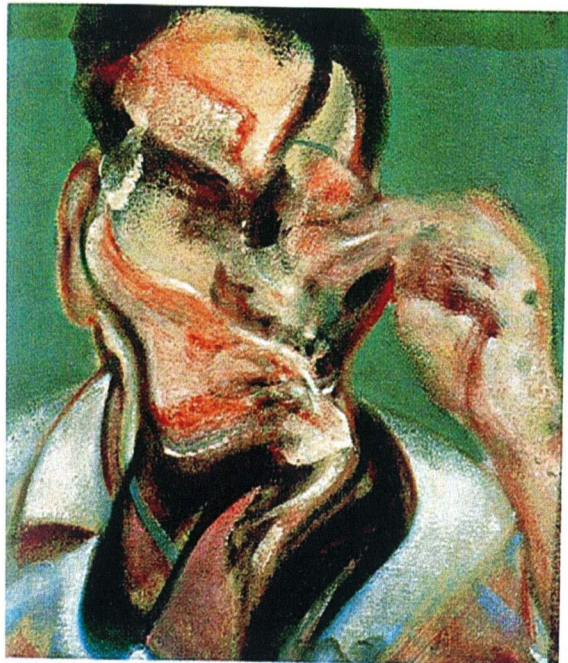
<sup>13</sup> Enigma 82. o.

<sup>14</sup> Auerbachtól nem találtam önarcképet

<sup>15</sup> Sylvester, D. (1998)



megformálás, a látszat helyett a lényegi megragadásának a szándéka, az elmozduló egymásba épülő foltokból előtűnő mélylélektani portrék igazságába vetett hite azonos kollégájáéval. Míg Bacon felismeri, verbalizálja, és érintetlenül hagyja a festés folyamán keletkező új kontúrokat, addig Auerbach megerősíti, élénk tubusszínekkel kiemeli azokat. Ezek a tubusból közvetlenül, durván a vászonra nyomott festék csíkok, úgy tűnnek a felület vastag anyagszövetén, mintha rebbenő, finom kézmozdulatokkal rajzolták volna őket.



51. Francis Bacon: Három tanulmány Lucian Freud portréjához. Triptichon, (részlet-középső tábla), 1966, olaj/vászon, a részek egyenként 35,5x30.5cm, magángyűjteményben

52. Lucian Freud: Szobabelső kézitükörrel (Önarckép), 1967, olaj/vászon, 25.5x17.8cm, magángyűjteményben

Bacon barátairól készült képeinek a címében minden esetben a portré szó szerepel. Deleuze körüljárja és pontosítja ezt a megjelölést „Bacon a portréfestő fejeket fest, nem arcokat. Óriási különbség van a kettő között. Az arc egy strukturált térbeli elrendezés, mely eltakarja a fejet, míg a fej a test függvénye, még akkor is, ha annak megkoronázása. Nem azt jelenti, hogy nincs benne lélek, de itt a lélek maga a test, a testi életlehet, az állati lélek, az ember állati lelke: sertés-lelke, bivaly-lelke, kutya-lelke,

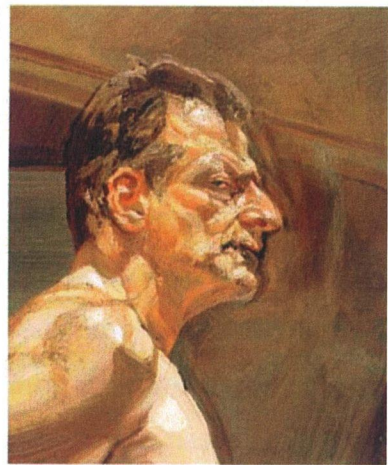
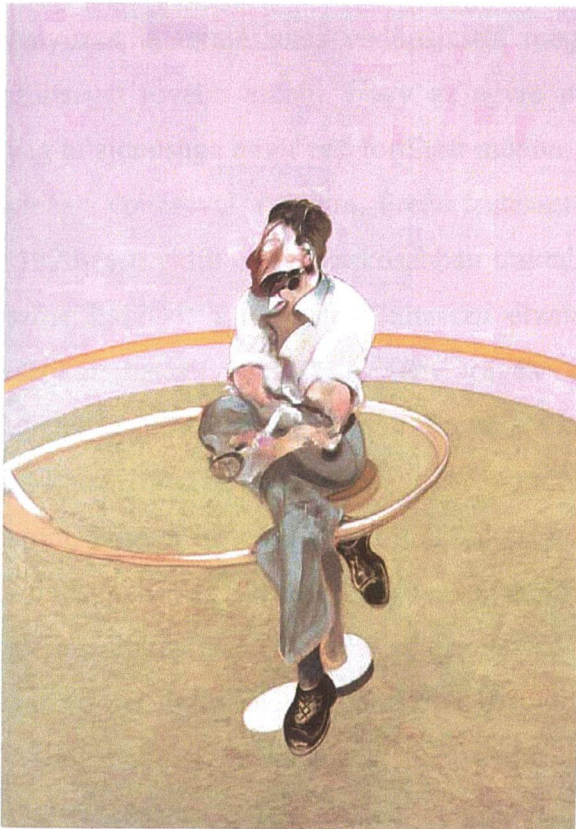
denevér-lelke...Ez tehát a portréfestő Bacon nagyon speciális szándéka: felbontja az arcot, hogy újra megtalálja vagy felszínre hozza az arc alatti fejet.”<sup>16</sup> Ebben az értelemben Bacon 1966-os triptichonjának Freudról készült középső eleme, egy felbontott arc, egy részleteire szétszedett, analizált, majd újra felépített struktúra, a hiányzó képszél által levágott agykoponya ellenére is fejnek tekinthető. A bemozduló kéz, a kibillenő álkapocs és arccsont, a ferde homlok, a beeső szemgödrök ellenére is kiegyensúlyozottnak, már-már statikusnak érezzük a fejet. Az elmosódott vonások nem változtatják meg a karaktert, nem mozgást jelölnek, inkább arra az állapotra emlékeztetnek, mikor bekerül a látókörünkbe valami új dolog, s még nem fókuszáltunk rá pontosan, így homályosan látjuk. A néző és a kép közötti távolságot a valóságnál nagyobbak, mélyebbnak érzékeljük. A termélység érzetet befolyásolni egy hétköznapi tárgy, a tükör használatával is lehetséges. Freud 1967-es önarcképén az ablakkeretre helyezett ovális kezítükröből tekint ránk. A kép a képben szituáció miatt a festményt kétszeresen is teresnek érezzük, elkülönül az ablak síkja és a tükör felülete a benne megjelenő, szobában álló és önmagát a tükörben szemlélő festővel. Freud, hogy az eltérő termélységet érzékeltesse, a felület egészéhez képest viszonylag kicsi tükörben felbukkanó arcot a kép többi részétől eltérő módon festette meg. Az elmosódott arcvonások itt is a távolságot jelölik.

Bacon 1971-ben készített egy egészalakos képet Lucian Freudról. Mint Bacon képein általában, a figurát itt is egy precízen megfestett, stilizált, képzelt tér veszi körül. A rózsaszín háttér és a zöldes padló minden négyzetcentimétere egységesen, azonos vastagságban felvitt festékréteggel készült. Az alak festői megoldása viszont, a papírra vizes, könnyű anyaggal készült képek spontaneitásával rokon. Az ilyen munkák frissességét az egyszeri, megismételhetetlen gesztusok mellett, gyakran a képen felbukkanó érintetlen, festékanyagtól mentes papírfelület foltok is fokozzák. A hagyományos olaj/vászon technikánál az anyagkezelésnek ez a módja – a kihagyások használata – ritka. Az olajképen szabadon hagyott alapozott vászon és a festett felület különböző fizikai, kémiai tulajdonságuk révén, az idő múlásával eltérő módon „öregednek”: előre kiszámíthatatlan, hogy pontosan mennyit és hogyan változik a

---

<sup>16</sup> Enigma 61.

festmény. Ha valaki, mint Bacon is, ennek ellenére használni akarja ezt az effektust, mert szüksége van arra a friss, nyers erőre, amit a felvillanó alap ad, változtatnia kell a megszokott anyagokon vagy anyagkezelési technikákon.



53. Francis Bacon: Tanulmány Lucian Freud portréjához, 1971, olaj/vászon, 198x147,5cm

54. Lucian Freud: Visszatükröződés (önarckép), 1981-82, olaj/vászon, 30,5x25.4cm, magángyűjteményben

Bacon fordítva feszítette fel az ékrámára az alapozott vásznat és így tulajdonképpen nyersvászonra festett. A semleges színű<sup>17</sup>nyersvászon bizonyos értelemben a papírhoz hasonló tulajdonságú, nem igényli, hogy a festő teljesen elfedje,

---

<sup>17</sup> Keszérű Ilona felfedezése, hogy a nyersvászon előhívott fotón és fotónegatívon egyforma színű, tehát önmaga komplementere is egyben.



egyszerre jelent színt és szabad felületet. A festékréteg nélküli foltok nem a befejezetlenséget sugallják, inkább levegőssé, sőt lélegzővé teszik a képet. Az elővillanó nyers, durva, natúr felületek, az alak nyúzottságát, esendőségét erősítik. Bacon portréin és alakjain nem úgy jelenik meg a bőr, mint egy érintetlen burkoló hámréteg, tépetten, szakadozottan sejlik csak fel. Nincs védőburok többé, a festő mélyebbre hatol, szinte magnyúzza, a természetes védőpajzstól megszabadítja, lemezteleníti figuráit. A kép feszültségét tovább erősíti, hogy az egyre mélyebbre hatoló föltárás, csupaszítás, az anyag tulajdonsága miatt épp fordított módon, a gyorsan felszívódó, száraz festékrétegek egymásra építésével jön létre. Freud festészete éppen ellentétes természetű Bacon-ével, az 1970-es évektől egyre vastkosabban traktálja a felületet. Alapozott, közepesen szívó vásznat használ, a sűrű festékmassza érzéki, tapintható domborúsága erősíti ezt a plasztikai hatást, melyet a fény-árnyék viszonyok, reflexek színfoltokban való megjelenése hoz létre elsősorban. Freud sokkal jobban ragaszkodik a valós látványhoz, mint Bacon, de ő is, mint jó barátja, a látszat helyett a lényeget keresi modelljeiben. „Azt akarom, hogy a festék húsként működjön. Mindig megvetést éreztem la belle peinture (szép festmény) és la délicatesse des touches (az ecsetvonások finomsága) iránt. Tudom, hogy az arcképfestésről szőtt elképzelésem abból az elégedetlenségből fakadt, amit olyan portrék iránt éreztek, amelyek hasonlítanak az emberekre. Azt szeretném, ha a portréim emberekből lennének, nem pedig olyanok, mint az emberek. Nem a modell kinézetét akarom birtokolni, ők akarok lenni. Nem pusztán a hasonlóságot akarom megteremteni, mint egy utánczó, hanem bemutatni őket (to portray), mint egy színész. Ami engem illet, a festék az ember. Azt akarom, hogy úgy dolgozzon a számomra, ahogy a hús.”<sup>18</sup> Ez a szélsőséges egyenlőség-tétel, a szándék, hogy a festékréteg átlényegüljön, Freud mellett Bacon-nél is megfigyelhető. A személyessé, személyiséggé tétel szinte brutálisnak hat, ha a portré, mint ebben a két esetben, az elidegenítő, sziluettszerű teljes profilból látható.

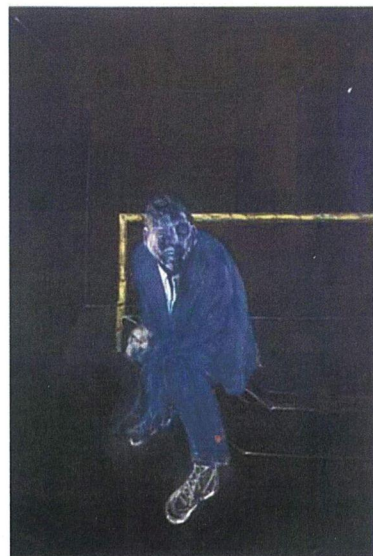
---

<sup>18</sup> Enigma 99.

## Freud



55. Lucian Freud: Francis Bacon, 1951, olaj/fémlap, 17.8x12.8cm, letétben Tate Gallery, London



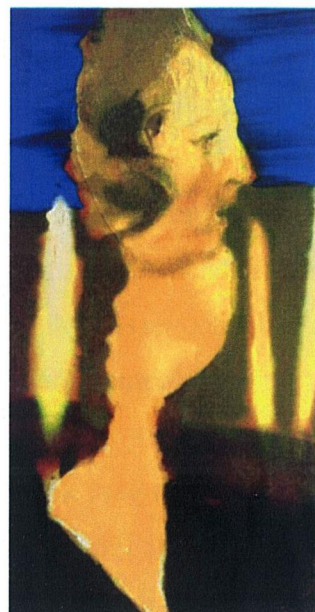
56. Francis Bacon: Önarckép, 1956, olaj/vászon, 198x137cm, Courtesy Massimo Martino, Lugano

Freud 1952-es fémlapra festett Bacon portréjára nagyon találó Robert Hughes sokat idézett megjegyzése: „egy gránát csendes intenzitásával bír egy ezredmásodperccel a felrobbanás előtt”.<sup>19</sup> A hasonlat nem pusztán a tojásdad forma és a fémes színek miatt ennyire eleven, nem is csak a műszerészek pedantériájára emlékeztető, aprólékosan, pontos vonalkázással fedett festékréteg teszi azzá, hanem a modell arckifejezése, a finom mimikai ráncok, a félig leeresztett szemhéj a látszólagos nyugaltság ellenére örök éberségről, belső feszültségekről árulkodik. A háborgó lélek, a folyamatos szorongás Bacon számára csak pillanatokra legyőzhető, ezt számtalan festménye mellett egy 1956-os önmagáról készült képe is bizonyítani látszik. Az arcvonások a belső kínoctól vicsorgóvá torzulnak, a kézfejek görcsösen egymásba kapaszkodnak, és ezen az állapoton a legmegnyugtatóbb testhelyzet, a magzati pózban kuporgás sem segít.

---

<sup>19</sup> In: School of London, KunstHausWien 1999, 17 o.





57. Lucian Freud: Michael Andrews és June, 1965,1966, olaj/vászon, 60x70, magángyűjteményben

58. Michael Andrews: Fejtanulmány figurákból álló csoportképhez No 10", 1968, olaj/fa, 31.6x16.5cm, Arts Council Collection, Hayward Gallery. London

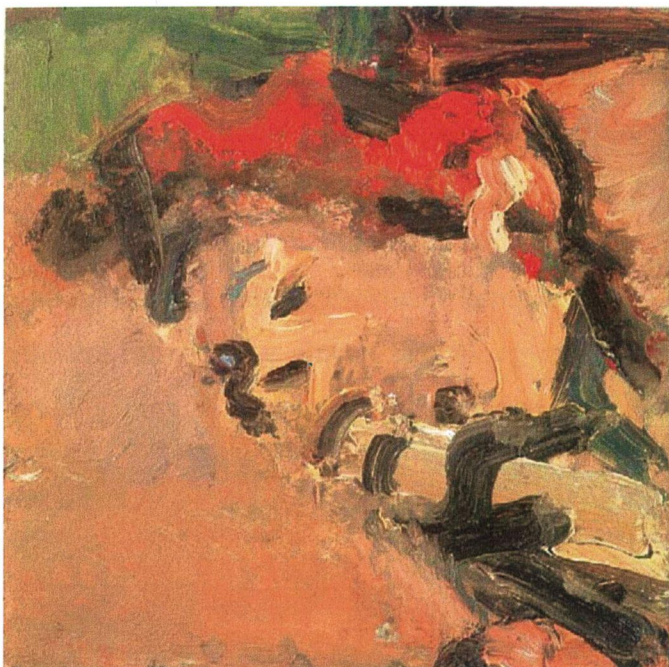
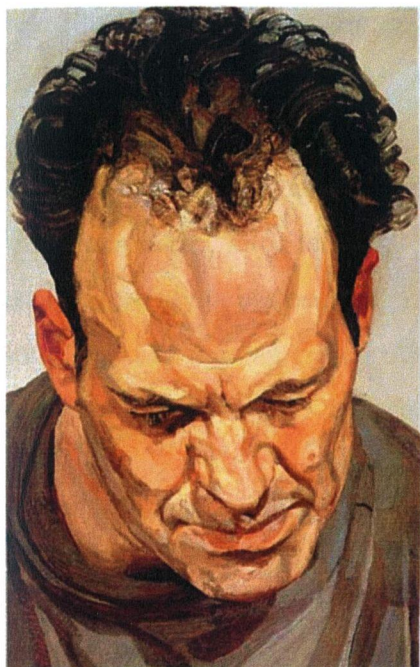
Annak ellenére, hogy Freud az Andrews házaspárról készült képe két évre datálódik, 1965-re és 1966-ra. A festmény vázlatosabb, mint az ebben a korszakban készült többi munkája. Ebből következtethetünk arra, hogy a házaspár nem töltött hosszú időt a modellkedéssel. Freud valószínűleg az akkor Norfolkban élő Andrews-éket baráti látogatásaik közben csábította a műtermébe. Ez a kevésbé megmunkált, de mégis befejezett festmény sokat elárul készítője gondolkodásmódjáról, munkamódszeréről. Megtudhatjuk belőle, hogy a nagy összefogó színtelületekből hogyan bontja ki a részleteket, és az egyenetlenül kidolgozott felületek között, miként teremti meg a képi egyensúlyt. A kép legkiemeltebb része Michael portréja, melyen a már-már karikatúraszerűen kiemelt karakterjegyek, a hosszú fej, a közel álló szemek, a rövid orr, a markáns állkapocs érzéketesen jelennek meg. A fej anatómiai jellemzői, az izomkötegek önálló színtelként jelöltek. A zöldes, okkeres harmóniából élénken kivillanó narancsos arcreszre June ruhája harmonizál. Freud korai munkáira jellemző volt, hogy szinte grafikai, rézmetszői szemlélettel „rajzolta” meg festményeit. A későbbi képein, így ezen is, más módszerrel dolgozott. A különbség leginkább a kevésbé



megmunkált részeknél érhető tetten, June kézfeje és haja egybeolvad, egy ecsetvonással jelölt. Ez egy oldott festői megoldás, Freud itt nem törekedett arra, hogy pontosan elkülönítse a két különálló formát, a tónusértékek azonossága fontosabb volt számára, mint a fogalmi megjelölés, az, hogy ebben az esetben két dolgot, egy kisujjat és egy hajtincset látunk. Ez a nagyvonalú gesztus így maradt a képen, de a festmény többi részén, a felület érdeessége, a régi ecsetvonások nyoma, az alulról felsejlő színek utalnak arra, hogy Freud több helyen kezdte az építkezést ehhez hasonló összevonásokkal. Megfigyelhető, hogy June állát és nyakát is egy nagyobb festékfoltból bontotta ki.

Az 1995-ben elhunyt Andrews-nak kevés önarcképe ismert. Egy 1949-es portré ugyan hivatalosan a TATE Galéria tulajdonában van, de az örökösök még nem adták át az intézménynek. Jelenleg csak nagyon rossz minőségű reprodukciókról ismert a kép. Ezért válsztottam egy másik portrét, mely Freud festményéhez közeli időpontban készült.

Andrews 1968-as képe, stilisztikai eltérésük ellenére, bizonyos fokig kapcsolatba hozható Freud munkájával. A címe szerint egy fejtanulmány, amely egy nagyobb csoportkép előmunkálataként készült. Ebben az értelemben tehát, épp úgy, mint kollégája festményét egyszerre tekinthetjük kész képnek és vázlatnak is. Talán Freud műtermében eltöltött idő, a beszélgetések, vagy a róluk készült kép hatására, ennél a festménynél változott Andrews színhasználata. Korábban lazúrosan festett, egy égetett umbra, párizsikék, titán fehér keverékkel tört szinte minden színt, mely megjelent képein, ezáltal létrehozva egy csak rá jellemző borongós szürke alaptónust. Ezen a festményen azonban, mint Freud is, a harmonizáló földszíneket egy élénk színnel egészített ki, csak míg Freud narancsvöröset, ő ciánkéket használt. A torzított, nyújtott fej faktúrája erős aláfestésről árulkodik. Itt azonban másfajta rétegződésről van szó, mint kollégájánál. Nem pusztán olajfesték foltok kerülnek egymásra, Andrews durvább felületet alkalmaz, adalékként homokot kever a festékmasszába. A főbb arcvonások, a szem, a fül csak jelezve van, szinte vonalas rajzként került a durva felületre. Ez az anyagkezelési technika, az eltérő faktúrák, a különböző anyagok, eszközök (spray, ecset) használata későbbi képeit is jellemzik.



59. Lucian Freud: Frank Auerbach, 1975-76, olaj, vászon, 40x26,5cm, magángyűjteményben

60. Frank Auerbach: Julia alszik, 1978, olaj/fa, 38.8x38.1cm, magángyűjteményben

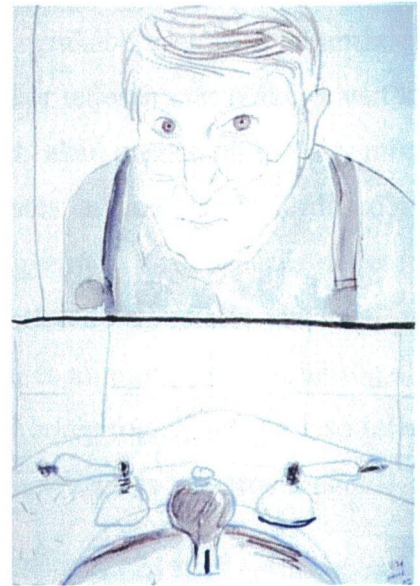
Freud talán legkoncentráltabb portréja 1975-76-ban készült Frank Auerbachról. Az előrebillenő fej felülnézetből, rövidülésben látható. Az arc zárt egyszerre tömör és tömörszerű, ugyanakkor nagyon részletgazdag. Az a freudi elképzelés, hogy szép felületek létrehozása helyett az elsődleges cél, hogy a festék húsként működjön, itt tökéletesen érvényesülni látszik. Viszonylag szűk színskálával nagyon erős plaszticitást ért el. A kisméretű kép legnagyobb részét, szokatlan módon a homlok foglalja el. Auerbach, nem sokkal a róla készült kép után egy alvó nőről festett képet. A beállítás, a modell pózából következően itt sem frontális, a fej a kompozíción átlósan szeli át a vásznat. Ellentétben Freuddal, ő a vázlatos ecsetvonásokkal éppen hogy csak jelölt karakterjegyeket kivéve, szinte azonos tónust használ az arc érzékletessé tételéhez. A vastagon felvitt festékréteget szinte szobrászi műgonddal igazítja formakövetővé, összegyúrja az anyagmasszá, már-már megmintázza az izomkötegeket. A végső lendületesen felkent festékrétegek anélkül, hogy a kép veszítene frissességéből masszív szerkezetűvé állnak össze. A visszakaparások, új rétegek felrakása, az anyagvastagság változása végül egységes festékszövetet hoz létre. A munka során az egész felületen,



végig mozgásban tartott anyag, hosszú idő múltán, nagy változások árán kapja meg a végleges formáját. A spontán alakulások, egy új kontextusba, egy stabil struktúrába kerülnek. Freud így ír erről Auerbach 1995-ös, a National Gallery kiadásában megjelent katalógusának előszavában: „Az építkezés ad annyi autoritást festményeinek. Uralják a rendelkezésükre álló teret: a tér mindig az eszme méretének megfelelő, míg a kompozíció olyan biztos, mint az utcán sétálás. Az a mesteri ezekben a kompozíciókban, hogy gyakran ingatag egyensúlyuk ellenére (mintha egy pincért látnánk egyensúlyozni egy halom tányérral), a szerkezet sosem inog meg. A nézőnek kell jó szorosan tartania.”



61. David Dawson fotója Lucian Freud műtermében, 2002



62. David Hockney: Önarckép fürdőszoba tükörben, mosdóval, New York, 2002, vízfesték, pasztellkréta/papír, 51x35.5cm

A 2002-ben Lucian Freud műtermében készült fotón a modellt ülő Hockney mellett egy állványon a róla készült kép, és maga a házigazda festő látható. A festményen a beállítás mellőz minden mesterkéeltséget, Hockney a puritán műteremben egy széken kuporog. A vászon kép tanúsága szerint Freud hozzá nagyon közel állva, kissé felülről nézve festette őt. Az arckép az életnagyságnál kétszer nagyobb, mégis egyfajta bensőségeséget áraszt. A képkivágásba még bekomponált az éppen hogy jelzett, ernyedtt, leereszkedett váll, mely ellazultságról, nyugalomról árulkodik. Egy idősebb úr ritkuló haját takargató, kínosan elegyengetett, átfésült tincseit Freud megfesti,

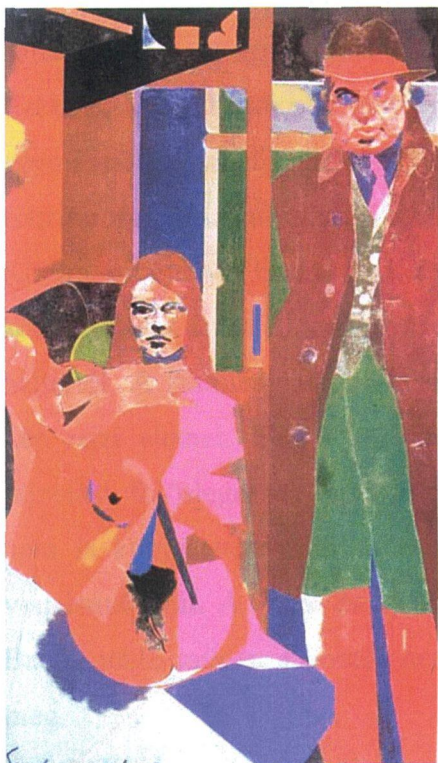


de a szándék nem leleplező, kigúnyoló, inkább kedvesen elfogadó. Az életkor előre haladtával bekövetkezett esztétikai változásokat észleli modelljénél, de nem gúnyolja, nem karikírozza, mint ahogy ezt ugyanebben az évben készült másik, nagy botrányt kavará, II. Erzsébet királynőt ábrázoló festményén teszi. Hockney 2002-es önarcképén sem a hajdan volt platinaszőke, bohém aranyifjút látjuk. A fürdőszoba tükreben önmagát vizslató festő, keserédes szomorúsággal és rengeteg humorral, öniróniával szemléli magát. Ebben az intim helyiségben találkozunk az ember leginkább a testével, tisztálkodás közben csak tapintjuk a meztelenséget, de a fürdőszobai tükrök kendőzetlenül elének tárják a valóságot. Ha kirakatüvegben, vagy esetleg előszobatükörben pillantjuk meg magunkat, ritkán töltünk időt a tüzetes szemlélődéssel, leginkább csak futó pillantással nyugtázzuk rendben van-e a ruházatunk. A fürdőszobatükör teljesen más reakciót vált ki az emberek többségéből, hosszasan vizsgálják magukat, akár meztelenül, akár, mint Hockney, felöltözve állnak képmásuk előtt. A festés ugyan nem fürdőszobai tevékenység, de az önmagunkkal való kényszerű, figyelmes szembenézés teljesen hétköznapi szituációban fogmosás, borotválkozás, illetve sminkelés közben is megtörténik. Hockney alaposan tanulmányozza arcát, és minimális eszközzel rögzíti a látottat. A kép felső részét a tükör és a benne látható tükörkép foglalja el. Az alsó felén a csempézett fal és a mosdó egy része látható. A csap helyzete és vázlatos megoldása enyhén fallikus áthallásokra ad lehetőséget.

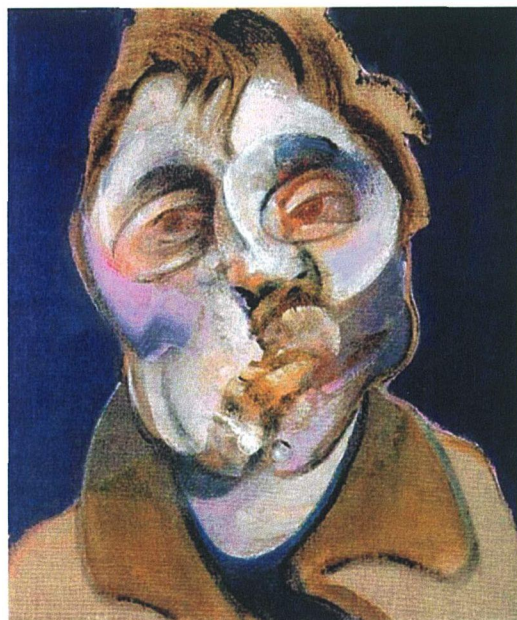
## **Kitaj**

Kitaj 1968-69-ben egy kettős képpel tiszteleg idősebb kollégája, Francis Bacon előtt. Bacon a bal oldali táblán tűnik fel robosztusan, az életnagyságnál alig valamivel kisebb méretben. Mellette egy feltárulkozó női alak, kinek kilétéről, a homoszexuális Baconhoz való viszonyáról és helyzetéről Kitaj nem árul el sokat, csak széttárt combjait és fejét jelöli pontosan. A kép nagy részét elfoglaló színes, dekoratív foltok utalnak a térre, melyben az alakok elhelyezkednek, de a néző bizonytalan, nem minden részlet jelentését tudja értelmezni. Mint Kitaj oly sok festményénél, ennél is beépít olyan képi elemeket, melyek között az összefüggéseket megtalálni beavatatlan szemlélő számára

szinte lehetetlen feladat. Játékosan egymás mellé helyez motívumokat, szimbólumokat, amelyek fogalmi tisztázása a festő olykor önellentmondásos kommentárjaival is megoldhatatlanok. Szándéka szerint egy műnek nyitottnak, többértűnek kell lennie. Kitaj alapos ismerője művészetelméleti, vallástörténeti, filozófiai értekezéseknek, műveiben lényegében ábrázolja ezeket. Ebben kissé eltér a Londoni Iskola többi művésztől, akik nem lefordítani, a festészet nyelvére adoptálni akarják a szövegeket, hanem az általuk készített művek önmagukban, létükkel vetnek fel kortárs elméleti kérdéseket. A hagyományok tiszteletben tartásával változtatják meg az értelmezés kereteit, módosítják az eddig létező struktúrát.



63. R.B. Kitaj: Szinkronia F. B.-vel, a forró vágy tábornokával, (részlet) 1968-69, olaj/vászon, 2 részes, a vásznak egyenként 152.4x91.5cm, Mr and Mrs Ian Stoutzker, London



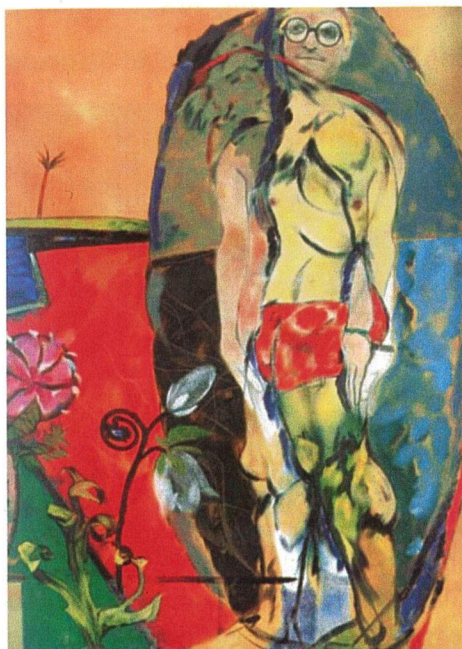
64. Francis Bacon: Önarckép, 1969, olaj/vászon, 35.5x30.5cm, magángyűjteményben

Kitaj nem így gondolkodik, ő bővíteni igyekszik a kereteket, más diszciplinákat is bevon műveibe, de ugyanekkor festészete a többiekhez képest kötötté válik, maguk a

művek nem képzőművészeti kérdéseket vetnek fel, nem a művészet lényegét érintik, hanem bölcséleti problémákat taglalnak, így festményei gyakran ezek illusztrációi. Műveiben és nem műveivel foglalkozik elméleti kérdésekkel. Illusztrátori, plakáttervezői múltja a kivitelezésben is megmutatkozik, könnyedén használja a dekoratív színfoltokat, kitűnően irányítja a néző tekintetét, egy képen belül magabiztosan jelöli ki a leghangsúlyosabb részeket. Bacon ugyanebben az időben készült önarcképe elképzelhető, hogy éppen Kitaj művészetének és a róla készült festménynek a hatására eltér eddigi önportréitól. Apró különbség vehető észre Bacon színhasználatában. A festő, ha az ezt megelőző munkáin (és az ez után következő képein is) sötét háttérrel használt, leginkább a mélyzöldhöz, vagy az elefántcsont feketéhez folyamodott. Itt azonban lazúros poroszkéket alkalmazott. Ez a szín nemcsak a háttérben, hanem egy nagyobb tiszta foltban a festő által viselt pulóveren is megjelenik. Ezeknek a színfoltoknak mintegy válaszol a kabát és a haj okkeres barnája. A két egymással szembefordított színháromszög keretezi és ezáltal kiemeli az arcot. A foltritmusok kiszámítottsága mellett van még egy képi elem, amely nagyon jellemző Kitajra, és amelyet Bacon csak ennél a képnél használ. A vonal, a színes kontúr mintegy körbezárja az arcot. Bacon portréi nagyon ritkán határolódnak el ilyen kontrasztosan a háttértől. A festmény fekete-fehér reprodukcióján talán még világosabban látszanak a kép rajzi elemei. Bacon a Londoni Iskola festői közül egyedülállóan elutasította a rajzolást, főlegesen tartotta, csak a festésre koncentrált. Ennél a képnél azonban, ha nem is kifejezetten grafikai eszközökkel rajzol, de használ egy egész képet átható vonalstruktúrát. A vonal és a színfolt egyenértékű, egymást kiegészítő mátrixot képez. Bacon többi művén a kontúr nem szövi át az egész felületet, csak helyenként jelenik meg.

Kitaj egyik 1976-87-ben készült festménye a Neokubista címet viseli. A képen egy valószínűtlen képzeletbeli tájban, egy tojásdad formájú buborékban, vörös úszónadrágban, platinaszökegre festett hajával és jellegzetes szemüvegében David Hockney mosolyog ránk.



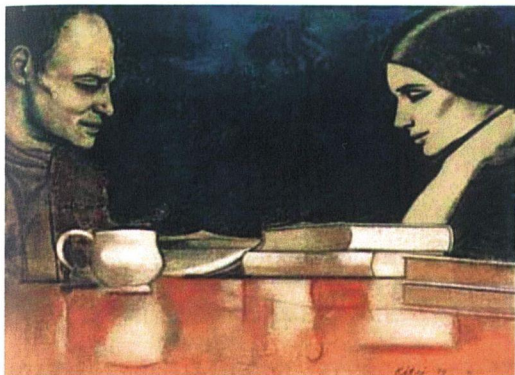


65. R. B. Kitaj: A neo-kubista, 1976,1987, olaj/vászon, 177.8x132.1cm, magángyűjteményben

66. David Hockney: Önarckép 1986 július, 1986, nyomtat, fénymásolat, vízfesték/papír, (2 részből áll), 55.9x21.6cm, a művész tulajdona

Kitajra jellemző a színhasználat, az ecsetkezelési technika, a rajzos és festői részek vegyítése, mind e mellett a kép nagyon sokat elárul Hockney festészetéről és életéről is. A bal alsó sarokban található virágmotívumok a korai, még Londonban készült Hockney képek drapériáiról ismerősek, a narancsos égboltba benyúló pálmafa és a bal oldalt elhelyezkedő úszómedence az új otthont, Los Angeleszt idézi. A buborékban, a figura háttérében megjelenő zöldek és türkizek Hockney híres uszodás sorozatának az alapszínei. Maga a kép címe pedig arra vonatkozik, hogy ebben az időszakban Hockney intenzíven foglalkozott a kubizmussal. A kubizmus, de még inkább Picasso előtti játékos főhajtás Hockney 1986-os önarcképe. A picassói formabontásokat, torzításokat eleveníti fel ez a vázlatos, de koncentrált vegyes technikájú munka. A humor, az önirónia, az alázat, a nagy mester iránti hódolat egyszerre van jelen a képen. A festett, az alámontáztsolt csíkos ing kulcsfontosságú része a képnek. A fotóról átkopírozott testrész realizmusa idézőjelbe teszi a hozzáillő vállnál jóval nagyobb léptékű fejet. A csíkos anyag utal Picasso jellegzetes viseletére, vízszintes csíkozású pólójára. A két ruhadarab

közötti különbség, a képen belüli megjelenés eltérése azonban jelzi, hogy Hockney nem utánozni akarja a nagy mestert, inkább csak tiszteleg előtte.



67. R. B. Kitaj: Két londoni festő, Frank Auerbach és Sandra Fisher, 1979, pasztell, kréta/papír, 56x76.8cm, The Michael and Dorothy Blankfort Collection at Los Angeles County Museum

68.a Frank Auerbach: Sandra portréja, 1973-74, vegyes technika/papír, 81.3x55.9, R.B. Kitaj gyűjteménye



68.b Fotódokumentáció a készülő műről

Kitaj 1979-es pasztellrajzán Frank Auerbach és Sandra Fischer látható. A szokatlan képkihágás következtében a mélykék háttérrel öleli körül a sötétből kivillanó két profil. A fejek enyhén előre hajtottak, a tekintetek lefelé, az asztal lapja alá irányulnak. Hogy mit néznek, azt nem láthatjuk, eltakarja előlünk az aranyokker asztallap és a rajta csendéletként beállított könyvkupac és kávéscsésze. Annak ellenére, hogy pillantásuk nem találkozik, bensőségességet, nyugalmat érzünk köztük. Két ember meghitt



kapcsolatát érzékeljük, olyan békességben melyet harmadik személy nem zavarhat meg. Az össze nem találkozó tekintetet, a köztük lévő távolságot értelmezhetjük ennek teljesen ellentmondó módon is. Feltételezhetünk rejtett feszültséget, titkolózást, ki nem mondható egymás iránti vágyakozást is. Pszichológiai szempontból érdekes, hogy ezt az a festő érzékelteti velünk, aki mint a befogadó is ebben a szituációban kívülálló az egész helyzetet létrehozó mindkét modelljével szoros kapcsolatban lévő ember. Egyiknek férje, másiknak legjobb barátja.

A voajörködés és a festői nézőpont összemosása gyakori gesztus Kitaj művészetében. A látvány önmagában számára szinte soha sem elég, nem fogadja el igazsággént. Minden képében rákérdez, valóság-e amit látunk, vagy csak egy értelmezési lehetőség a sok közül. Éppen ezért kevés olyan képe van, ami beállítás után készült, sokkal inkább emlékeiből, fantáziából fest. Ehhez a képéhez ugyan modellt ült Frank Auerbach és Sandra Fischer, de Kitaj eltér a látványtól, az apróbb részleteket átírja, az asztalon elhelyezett képeknek nincs köztük a fényes felületen tükröződő tükörképükhöz.

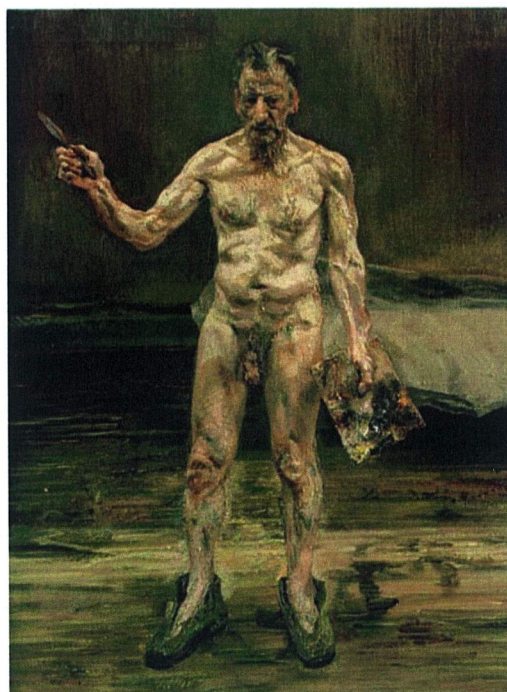
Auerbach fotón dokumentálta a Sandra Fischerről készült portréjának munkafázisait. A negyven lépésben dokumentált folyamat rögzíti azokat a változásokat, melyek végbementek a képen a kezdetektől a végeredményig. Így pontos információink lehetnek, hogyan építkezik és rombol, keres újabb és újabb megoldásokat a festő, míg eljut a számára ideális állapothoz. Már az első vázlaton is megjelennek a nagyobb tömegek, arányok, karakterjegyek. A következő fázisban, a tónus értékeken változtat. Az árnyaltabbá tevással azonban feloldódni látszik a karakter, ezzel a festő távolodik a céljától, ezért keményebb vonalakat kezd használni. A durva, erőszakos vonalak elsötétítik a képet, az arcvonások veszítenek kifejező erejükből, ezért visszatöröl, kiradírozza a háttérrel. Az arc így jobban érvényesül, de már nem arányos a testtel, ezért finomítja a vállak vonalát és, hogy hangsúlyozza, sötét foltot helyez mögé. Minden kis változtatás lényegileg befolyásolja az egész képet. Az első leírt lépéseket számtalan — a fotódokumentációnál nyilvánvalóan jóval több — variáció követte. Az elmaszatolt, visszatörölt, összekuszált vonalak és foltok soha sem tűnnek el véglegesen, mindegyik nyomot hagy: Auerbach átformálja és beépíti őket az újabb változatba. Feszült



figyelemmel rögzít, majd pontosít minden apró részletet. Egy helyen belenyúl a rajzba, majd értékeli, hogy ez a módosítás milyen következményekkel járt, hogyan változtatta meg az egész képet. Az új tapasztalatot átgondolva alakítja tovább munkáját. Irányít, de ugyanakkor szemlél is egyben. Ez a kettőség, ez a két fajta koncentráció végigkíséri a kép elkészültének folyamatát, és emiatt lesz a kész műalkotása több napos rajzolás után, a néhol már elgyötört, átszakadt papír ellenére is friss, lendületes. A vázlagszerű rajz hosszú munka eredménye. Auerbach éppen úgy, mint Kitaj, nem hisz az első pillantás, az első benyomás igazságában, csak míg Kitaj hozzátesz elemeket a látványhoz, Auerbach alaposan megvizsgálja modelljét, elmélyed az előtte lévő formákban.



69. R.B. Kitaj: Lucian Freud, 1990-91, pasztell, kréta/papír, 77.5x57.2cm, The Metropolitan Museum of Art, New York



70. Lucian Freud: A festő munka közben, Visszatükröződés 1993, olaj/vászon, 101.6x81.7cm, a művész tulajdona

Kitaj 1990-95-ben készült rajzán barátját, Lucian Freudot tőle szokatlan módon, nem valamilyen szerepben, nem díszletek között megrendezett szituációban, hanem egyszerű cselekvés közben ábrázolja. A képen Freud ül és olvas. A rajz érdekessége, hogy eldönthetetlen az, hogy tanulmányt, vagy kész műalkotást látunk. A fej és az ing

kivételével a vonalak kuszák, vázlatosak. A kép bal oldalán látható felismerhetetlen tárgy formái megoldása esetleges, a felhasznált anyagok: papír, szén, fehér kréta is a stúdiomokra jellemzők. Ennek ellenére, a Kítaj művészetét bemutató albumok, ezt a munkát a főművek között szerepeltetik. Ez részben köszönhető a híres modellnek is, de ezen túl van még egy ok, amely igazolja ezt a besorolást. Kítaj nem valamilyen tanulmányi szempont szerint nézi a figurát, nem a tónusértékek, a formák vagy az arányok vizsgálata az elsődleges célja, hanem ezeket a jellemzőket felhasználva egy összetettebb feladatra koncentrálni, Freud viselkedését egy baráti közegben, személyiségét reprezentálja.

Freud önaktján elnyűtt bakancsban, ecsettel és palettával ábrázolja magát. Az, hogy a festő eszközeivel jelenik meg a képen a tizenhatodik század óta nagyon gyakori a művészettörténetben. Kevésbé elterjedt, hogy aktként szerepeljen, de erre is több példánk ismerünk, Albrecht Dürer 1507-ben, Jacopo Pontormo 1525-ben, Egon Schiele 1910-ben, Francesco Clemente 1979-ben, Alice Neel 1980-ban mutatta meg magát meztelenül. A két jellemző, a festőként való pózolás és a levetett ruha azonban ritkán jelenik meg együttesen. Tradicionálisan a paletta és ecset a befelé forduló, elmélyült művészi munkát szimbolizálja, míg a nárcisztikus magamutogatás a kitarulkozást, az exhibicionizmust jelenti. Egymásnak ellenfeszülő két szerepet ölt tehát Freud magára. A szokatlan párosítás, a nevetségessé válás lehetőségét is felveti. Az, hogy ettől mégsem válik komikussá, hogy mindkét gesztusát őszintének is igaznak érezzük, és nem egy felvett póznak, inkább kegyetlen önvizsgálatnak, az a megfestés módjának az eredménye. A test megfestésekor használt csomós, hártós, félszáraz olajfesték massa épp úgy viselkedik, mint az elfáradt, aszott emberi bőr. A beesett, lottyadtá vált izomkötegek, még hordozzák egykori önmaguk fényét, átszellemíthetőségét, de az öregedési folyamat miatt megváltoznak a fizikai tulajdonságok, a test használata nehézkessé válik.

## Auerbach

A Londoni Iskola festői közül a legtöbb hasonlóságot Frank Auerbach és Leon Kossoff munkássága között lehet felfedezni. Azonos mesternél, David Bombernél tanultak, és az ő irányítása alatt kezdték mind a ketten vastagon használni az olajfestéket. A korai munkák megegyező anyaghasználata után azonban egyre több eltérés mutatkozik képeiken. Kossoff sokkal líraibb alkat, képeivel meséket mond el, kötődik az orosz-zsidó kulturális tradíciókhoz, figurái robosztusak, képein gyakrabban jelennek meg a vastag kontúrok, a színeket is sokkal törtebben használja, mint Auerbach.



71. Frank Auerbach: Leon Kossoff feje, 1954, olaj/fa, 61x61cm, David Roemer tulajdona

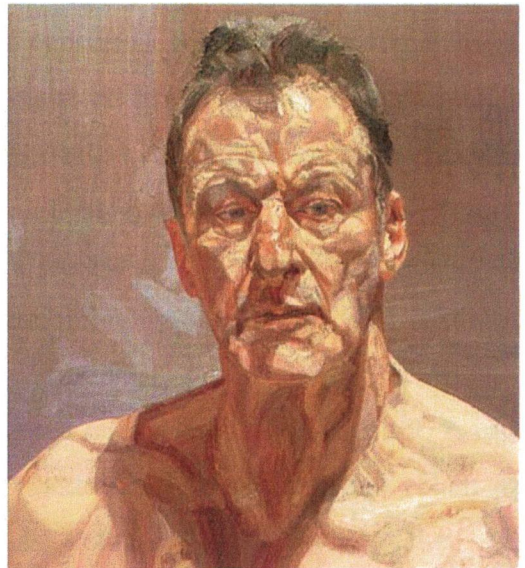
72. Leon Kossoff: Dupla önarckép, 1969, olaj/fa, 2 darab, egyenként 76.2x76.2cm, Saatchi Collection

Auerbach Leon Kossoffról készült portréján az arc úgy jelenik meg, mint egy sötét barlang derengő fényében felvillanó sziklatömb. Az erősen traktált felületből csak az orr és a szemgödrök rajzolódnak ki határozottan. A feltűnően magas és széles homlok elhelyezése és nagysága miatt is központi eleme a képnek. Auerbach anyagkezelése is változott ezen a felületen, egymásra hordta fel a sötét, majd világos festéket, melynek sűrű, de még folyékony masszája cseppekben megfolyt, ezzel egy érzékeny, márványos faktúra keletkezett. A koponya, a nyak és a háttér szinte egybeolvad, a tagozódás épp hogy sejthető, mert a rücskösre száradt olajfesték még megőrizte az anyag felvitelének módját, az ecsetvonások irányát.



Kossoff önarcképei is a vastag anyagrétegből tűnnek elő. Itt is szerepe van a több rétegben használt festéknek, de míg Auerbach meghagyja az először felkent anyag durvaságát (vagy teljesen visszakaparja) és erre a domború felületre helyez újabb festékréteget, addig Kossoff erősen festőszeres ecsettel elhúzza, szétteríti az anyagot, majd erre a textúrára építkezik tovább. A felső réteg részben oldja az alatta lévő festéket, a pigmentek áttörnek, s módosítják a színt. A tubusos olajfesték sajátossága, ha így használják — több rétegben, néha erősen hígítva, — veszítenek lakkos fényességükből, színintenzitásukból és az anyag mattabbá, de bársonyosabbá válik.

Kossoff önportréin, a fekete kontúrvonalakat kivéve, mindkét képet egy nehezen meghatározható tört világos okkeres zöld szín uralja. Hogy mégis különválnak a háttér, érzékletes az arc, anyagszerű a pulóver, az az eltérő színű alsó festékrétegeknek köszönhető.



73. Frank Auerbach: Lucian Freud feje, 1980, rézkarc, 15x13.5cm, Marlborough Fine Art London

74. Lucian Freud: Visszatükröződés (Önarckép), 1985, olaj/ vászon, 56.2x51.2cm, magángyűjteményben

Auerbach különböző vastagságú vonalainak szövevénye összegubancolódik, összekuszálódik, majd hálóként összefonódik, elrendeződik, és végül Lucian Freud arcképeként megtalálja végleges állapotát. A hangsúlyosabb helyeken sűrűsödő gócpontok rajzolják ki a formákat. A rajz plaszticitása a szobrászok munkájára emlékeztetnek, mintha a vonalak a vázra felhelyezett anyagmasszát irányító kéz

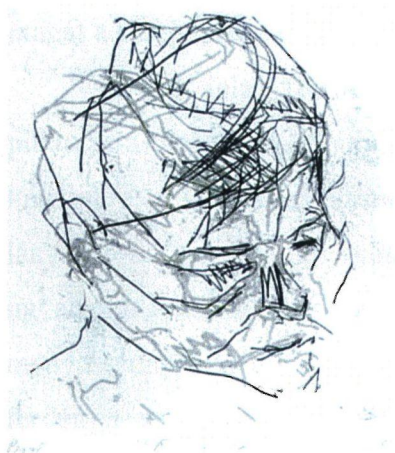
mozdulatait ábrázolnák. Auerbachot szoros barátság fűzi Giacomettihez<sup>20</sup>, néhány rajzuk struktúrája szembetűnően hasonló. Ennek oka, hogy művészetről való elképzelésük, szemléletmódjuk között nagyon sok az azonosság.

A plasztikusság más módon, de nagyon erősen jelen van Freud 1985-ös önarcképén is. A festő általában szórt fénynél dolgozik, ebben az esetben azonban nagyon intenzív megvilágítást használt. Az erős fény-árnyék kontrasztok hatására a legapróbb részletek is különös hangsúlyt kapnak az arcon. Leplezetlenül jelennek meg a szuggesszív karakterjegyek, a közel ülő szempár, a bumfordi orr. Az enyhén ferde orrsövény tovább hangsúlyozza a fej aszimmetriáját, de paradox módon az orr részletgazdag megfestése egységesíti a jobb és a bal arc fél eltérő képi megjelenését. A jobb oldalon pontosan rajzolódnak ki a ráncok, az izomkötegek, míg a fej bal felén ennél jóval nagyvonalúbban jelennek meg a formák. Ezt a különbségtételt a megvilágítás csak részben teszi indokolttá. A nagyobb sínfelületek megjelenésének ennél azonban sokkal fontosabb szerepe van, hiszen ezek a kompozíció egészének foltritmusában foglalnak el kiemelt helyet. Összevonják a fejet a test többi részével. Freud tudatos képépítéséről a háttérben megjelenő ecsetvonások is tanúskodnak. A monokromitást megtörő világosszürke foltok jól látható módon nem az arc befejezésekor, hanem a festmény készülésekor egy korábbi fázisában kerültek a vászonra. A faktúrák vizsgálatából következtetni lehet, hogy a festő előre megtervezte, milyen módon bontja fel a felületet, mennyire lesznek részletgazdagok a kép különböző részei.

Auerbach Kitajt ábrázoló rézkarca lényegesen eltér a Freudról készülttől. A rajz sokkal kevesebb vonallal építkezik és kevésbé plasztikus. Mintha készítője ebben az esetben sokkal biztosabb kézzel, bátrabban ragadta volna meg a karakterjegyeket. Az, hogy a fej kétszer, két rétegben különböző intenzitással jelenik meg a képen, nem a határozatlanságnak, nem az első rajzzal elégedetlen művész ismételt próbálkozásának a következménye, hanem ez az elmozdulás, az időbeliség képi megfogalmazása. A két egymásra vetített fázis egységében érezzük igazán befejezetnek a rajzot, a szaggatott vonalvezetés, a le nem zárt arcélek ellenére is zártnak a struktúrát.

---

<sup>20</sup> Giacometti nemcsak Auerbachkal, hanem Bacon-nel, Kitajjal és Hockneyvel is évtizedeken keresztül tartotta a kapcsolatot



75. Frank Auerbach: Kitaj feje, 1980, rézkarc, 15x13.5cm, Courtesy Marlborough Fine Art London

76.a. R. B. Kitaj: Az esküvő, 1989-93, olaj/vászon, 183x183cm, Tate Gallery, London

76.b. Fotó: Kitaj és Sandra Fisher esküvője 1983

Kitaj önarcképein soha sem saját vonását, küllemét tanulmányozza, mindig egy szerepben, szituációban jelenik meg rajtuk. A képeken elmesélt történetek lehetnek fiktívek is, de lehetnek valós alapúak is, mint Az esküvő címűn. A festmény Kitaj és Sandra Fisher 1983-as szertartását ábrázolja. A képen balról jobbra haladva: háttal Lucian Freud, cylinderben a rabbi, középen Frank Auerbach, félig takarásban a menyasszony Sandra Fisher, teljes profilból Kitaj, mögötte a tanú David Hockney, kissé lejjebb középen Kitaj első házasságából született fia Lem, és Indiából adoptált lánya Dominie látható, akik valóban jelen voltak az esküvőn. A jobb szélről benyúló fej Leon Kossoffé, aki nem vett részt az eseményen, őt Kitaj John Lessore rajza alapján festette bele a képbe. A nagyméretű vásznon öt évig dolgozott, elmondása szerint kikérte és meg



is fogadta a képen szereplő festő barátai tanácsait, de ennek ellenére képtelennek érezte magát a befejezésre, és ebben az állapotban ajándékozta a Tate Galériának.<sup>21</sup>

A kép felső felének zsúfoltságában megbújik a házasulandó pár, és az első pillantásra úgy tűnik, mintha nem is az ő esküvőjükre, hanem az alacsonyabban fekvő két figura, a gyerekek tiszteletére gyűlt volna össze az ünneplő tömeg. Ezt a hatást a lányalak hosszú hófehér ruhája, és a fiú vörös viselete is erősíti. Hiába jelenik meg ugyanaz a fehér szín Sandra fátylán és Kitaj ünnepi stóláján, hiába használja a festő a menyasszony szoknyáján ugyanazt a vöröset, mint fia nadrágján, és hiába állnak ők ferdén a sok függőleges alak között, a figyelem mégsem rájuk, a főszereplőkre fókuszálódik. A kép megoldatlanságai ellenére is sok izgalmas részletet tartalmaz. Bravúros, ahogy Sandra, Kitaj és Hockney felsőteste összefonódik, ugyanakkor elválík egymástól. Ahol a formák organikusan egybeolvadnak, ott tónusértékekkel, szinkontrasztokkal különít el testrészeket. A női figura álsúcса például a két férfi egymás után elhelyezkedő álkapcsában folytatódik. A félig takarásban lévő fejek sápadt világossága kiemeli Kitaj profiljának mély tónusait, rendezett, fegyelmezett, komoly arcvonásait.

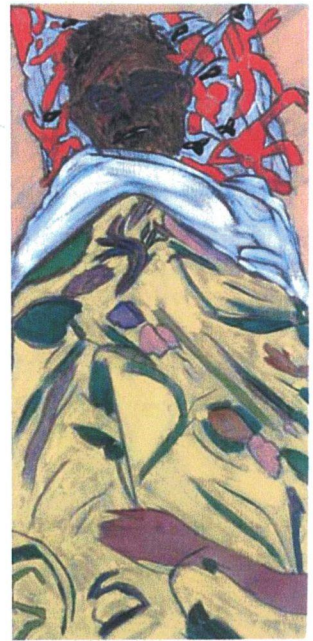
## **Hockney**

Hockney rajzai Kitajról 1974-ben és 1975-ben készültek. Az első egy zárt térben, saját műtermében egy könyvespolc előtt, a második egy parkban a Bécsi Művészeti Akadémia előtt ábrázolja Kitajt.

Hockney gyakran rajzol más képzőművészek által ritkán használt eszközzel, a színes ceruzával. A technika nehézsége abból adódik, hogy a színek nehezen keverhetők (maximum két-három szín helyezhető el egymáson) és még a legjobb minőségű ceruzák esetében is behatárolt az egyes színek árnyalhatósága. Hockney pontosan ismeri az eszköz korlátait, a rajz minden egyes részletét ezeknek a figyelembe vételével oldja meg.

---

<sup>21</sup> R. B. Kitaj: A Retrospective. 221



77. David Hockney: Kitaj a műtermében, 1974, színes ceruza/papír, ismeretlen helyen

78. David Hockney: Ron Kitaj a bécsi Képzőművészeti Akadémia előtt, 1975, tus/papír, 43x35.5cm, magángyűjteményben

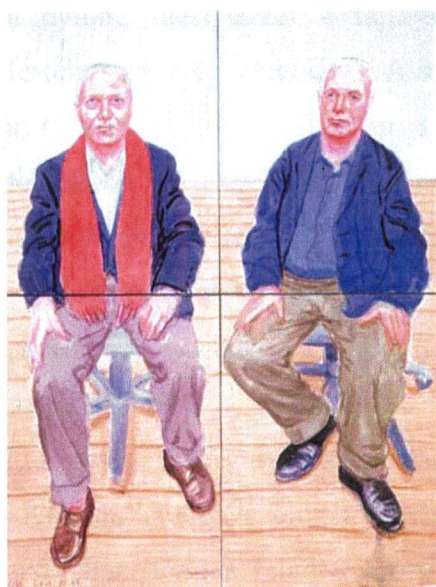
79. R. B. Kitaj: Önarckép (Hockney-s paplan), 1993-94, olaj/vászon, 101.6x50.8cm, magángyűjteményben

Az olvasó Kitaj erős megvilágításban áll, Hockney csak az árnyékos részeknél dolgozza meg, színezi be a felületet, a többi részt kihagyja, így a papír fehérsége jelöli a fényben fürdő formákat. Az alak kiemeléséhez nem mély tónusú, homogén háttérrel használ — ezt ceruzával végig satírozni értelmetlen feladat volna —, hanem sokkal érdekesebb megoldást válszt: a könyvespolcon sorakozó kötetek élei színes sávokban, eleven, izgalmas, de pontosan tagolt foltritmusként, határozott vízszintes és függőleges viszonylatban jelenik meg. Ez erős kontrasztban áll az előtérben lévő figurával, ezáltal elkülönül tőle, és befejezetté teszi az oldottabb, könnyedebb, néhol elnagyolt formai megoldásokat.

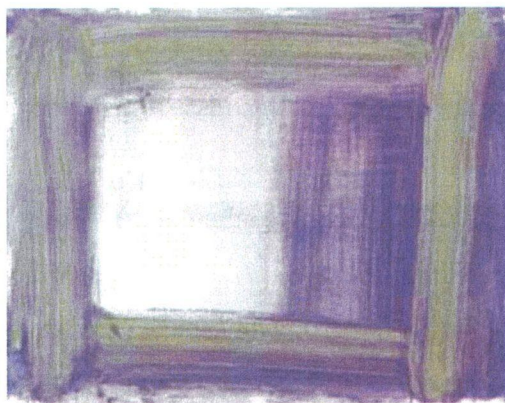
Az 1975-ös lap, egy rajzos napló részlete, a két festő közösen utazott Bécsbe, arra a helyre, ahol Kitaj megkezdte művészeti tanulmányait. A tusrajz csak vonalakkból építkezik, nem ábrázol fény-árnyék viszonyokat, nem jelöli a tónuskülönbségeket. Az

azonos vastagságú és intenzitású vonalak fegyelmezetten körberajzolják a formákat, a kép feszültségét az erős perspektivikus hatásra épülő kompozíció adja.

Kitaj 1993-94-es képén, egy önarckép esetében szokatlan helyzetben, helyzetből látjuk a festőt. Az arc ugyan frontálisan, a kép felső részén helyezkedik el, de itt nem tükörbe néző figuráról, hanem egy fekvő alakról és egy különös nézőpontról, a felülnézetéről van szó. Természetesen nem beállítás után készült a kép, a művész nem a látszatot, hanem a valóságot akarja ábrázolni. A testhelyzet egyszerre utal a szívinfarktuson átesett, betegeskedő Kitaj leterittségére, fizikai gyengeségére, és a festő szellemi erejére, frissességére, szárnyalni tudására. A sötétbarna, kínoktól meggyötört arcot vidám, virágmintás ágynemű fogja körbe. Ezeket a drapériákon megjelenő motívumokat, Kitaj jó barátja, Hockney a hatvanas, hetvenes években, fiatalságuk idején használta, gyakran homoerotikus jelenetek háttérében.



80. David Hockney: Howard Hodgkin és Anthony Peattie, 2002, vízfesték/papír, (4 részes) 122x91.5cm, a művész gyűjteményében



81. Howard Hodgkin: Piszkos tükör, 2000

Hockney szerteágazó érdeklődése ellenére, időről-időre visszatér a portréfestéshez. Sokféle technikával készített már arcképet, tussal, szénnel, színes



ceruzával, akrillal, olajjal, fotómontázzsal, számítógépen manipulált képpel, fénymásolóval, camera lucindát kipróbálva, 2002-ben azonban, ebben a témában az eddigiektől eltérő módon akvarellal kezdett dolgozni. Nagyméretű lapokra festett, a képeken először egy, majd két figura szerepelt. Egyik ilyen dupla portréjához Howard Hodgkin és Anthony Peattie ült modellt. A festmény négy összeillesztett lapból áll, mert Hockney szerint egy ekkora, 122x91,5 cm-es akvarellkarton könnyen törne, a tömbből kitépett kisebb papírok azonban kevésbé sérülékenyek, jobb minőségűek, tartósabbak. Vízszintes felületen, asztalon dolgozott, mert ha a képet függőlegesen, állványon alakította volna, lecsorgott volna a festék. Az akvarell technika hagyományait követve Hockney nem használt fedő fehér festéket, így a javítás lehetősége nélkül, feszülten koncentrálni, pár óra alatt készültek el a munkák. Először mindig az alakokon lévő legvilágosabb foltokat rakta fel, majd az egyre sötétebb részek, végül a padló és a háttér következett. Minden színből nagyobb mennyiséget kevert ki, és ezeket kis vödrökből, japán nylon ecsettel hordta fel a felületre. Hosszú kísérletezés eredményeként választotta a nyolc, mert ezzel a fajta ecsettel pontosan tudja munka közben irányítani a festékmennyiség adagolását. A sötétebb tónusok eléréséhez hosszabb ideig hagyta, hogy a festékes ecset érintkezzen az erősen szívó papírral, míg a világosabb, fénnel telítettebb részeknél épp csak érintette a felületet. Ezzel a technikával maga a festés nagyon gyors, de az előkészületek órákat igényelnek. Hockney hosszú ideig nézte, alaposan megfigyelte modelljeit, majd kikeverte a főbb színeket, próbákat végzett, külön papíron egymáshoz viszonyította őket. Ennél a képnél, a kompozíció szempontjából nagyon fontos a zakók és az ing kékjei, és a padló és a nadrágok barnái közötti különbség, a figurák testtartása, a végtagok elhelyezkedése. A lefestett emberek kitartása, az előkészületek hosszú óraiban is néma mozdulatlanságuk hozzájárult a kép sikeréhez. Erre a feladatra merevségük, kimódoltságuk miatt Hockney nem használt profi modelleket, csak önfeláldozó barátaira számíthatott, olyan közeli ismerőseire, kik megértéssel, türelemmel viseltettek egy nehéz, fárasztó kísérlet passzivitásra kényszerített alanyaként.<sup>22</sup>

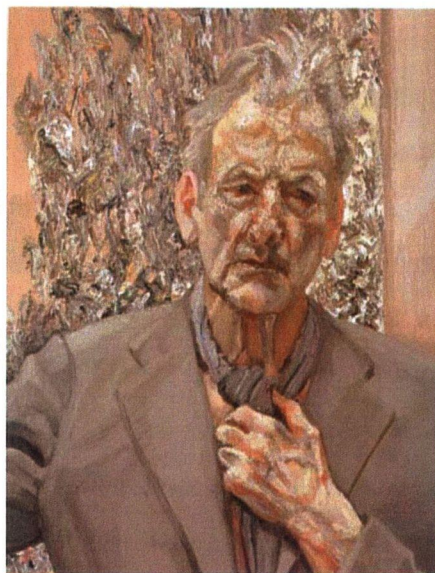
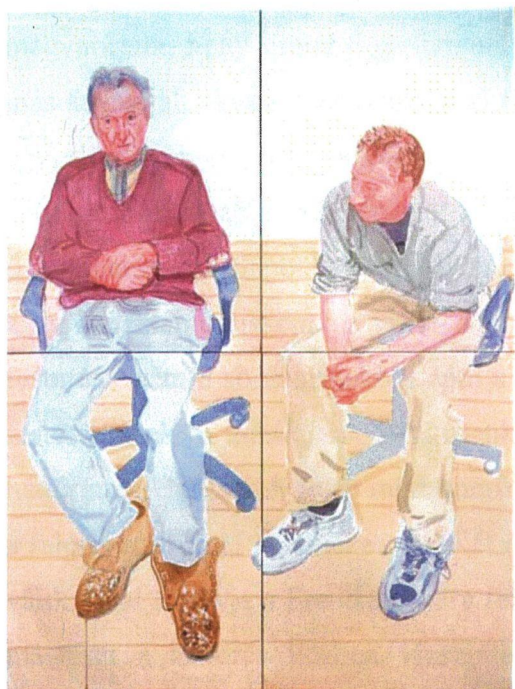
---

<sup>22</sup> Marr, A (2003) 66-69 o.

Hodgkin 2000-ben készült, Piszkos tükör című képén nem jelenik meg arckép a szemből látható tükörben, nem bukkanak fel a festő vonásai, mint ahogyan azt az optika törvényszerűségei miatt elvárhatnánk. A portré hiánya ellenére is sokat megtudunk a kép készítőjéről, és a művet felfoghatjuk egy sajátos önarcképnek is. Hodgkin a tükröt nézve nem saját magát látja, láttatja benne, önmaga fizikai megjelenését nem tartja izgalmasnak, az apró, mások számára érdektelen, finom részletek iránti érzékenységet a külsőségeknél sokkal fontosabb tulajdonságnak tekinti. Hite szerint, ha egy művész ránéz valamire, nem feltétlen ugyanazt látja, mint a többi halandó, hanem képes a dolgok külső burka mögé tekinteni, rejtett, jelentéktelennek tűnő viszonyokat a felszínre hozni, és mások számára is befogadhatóvá tenni. Ezen a képen is így tesz, átszellemíti az anyagot, a folyékony festék, a széles ecsetvonások, a tárgyábrázolás kötöttségei nélkül vallanak az ezüstös fémrétegről, az üveg karcolatairól és a lerakódott porlepelről, a tükrön megcsillanó és a szennyeződés miatt szórtan visszaverődő fényről. Mindezt minimális eszközzel éri el, csak függőleges és vízszintes mozdulatokkal hordja fel a festéket, úgy, hogy mindegyik vonás képszéltől képszélig tart. Visszatöröl, majd egyes részekre újabb réteget hord fel. A három szín – a fehér, a szürke, a matt zöld- mellyel építkezik, néhol elválik, néhol feloldódik egymásban. A kép témájával arányos az egyszerűségekre való törekvés, nem banalizálja, hanem intimmé teszi a mindennapi poros tárgyat. Bár a festményen szereplő tükörben nem Hodgkint látjuk, mégis sokat megtudunk róla, mesterségbeli tudásán túl, képet kapunk arról, mennyire áll harmóniában a világgal, hogyan tud túlzások nélkül egy közönséges apróságot univerzálissá és mégis bensőségessé tenni.

Hockney dupla portrés akvarell sorozatának egyikén Lucian Freud és asszisztense, a fiatal festő David Dawson szerepel. A képkészítésnek módja, technikája, a munkakörülmények azonosak a Hodgkinékat ábrázoló festménnyel. Mint ahogy egyezik Hockney azon törekvése is, hogy olyan portrékat készítsen, melyek többet árulnak el a modellekről, mint a fényképek. Egyetlen ecsetvonással az arcon átsuhanó, egymást követő érzelmek sorát képes érzékeltetni, míg a fotókon ezek a változások nem lelhetők fel, csak egy kiragadott pillanatot látunk. A fényképen minden részlet azonos intenzitással van jelen, egy festett képen azonban eltolhatók a hangsúlyok, kiemelhetők

az apróbb mimikai ráncok, a személyiséget alapvetően jellemző karakterjegyek, míg a festő által kevésbé fontosnak tartott elemek elfedhetők, háttétbe szoríthatók.



82. David Hockney: Lucian Freud és David Dawson, 2002, vízfesték/papír, (4 részes), 122x91cm, a művész gyűjteményében

83. Lucian Freud: Önarckép, visszatükröződés, 2002, olaj/vászon, 66x50.8cm, a művész tulajdona

Hockney 2002-es londoni hazalátogatása során sok időt töltött Lucian Freuddal. A róla készült portréhoz délelőttönként, több mint száz órát ült modellt. A Freudról és asszisztenséről festett egészalakos képhez Hockney-nak ennek töredékére, négy-öt órára volt szüksége.<sup>23</sup>

Hockney az első figura felfestésekor, elrajzolta (elfestette) a test arányait, túlságosan hosszú lett az alak dereka és combjai, ezt a torzulást a képi egység érdekében kénytelen volt a másik modelljén is megtartani, de bravúros komponálással ezt úgy oldotta meg, hogy ezt az arányeltolódást nem hibaként, hanem a testhelyzetek hangsúlyozásaként értelmezzük mindkét esetben. Az anatómiai lehetetlenségek az

<sup>23</sup> Marr, A (2003) 66-69 o.



erősen hanyatdőlő Freudnál és a teljesen előre hajló Dawsonnál egyaránt a karakterjegyek megerősítését szolgálják.

Ugyanebben az évben, 2002-ben született Lucian Freud önarcképe. A festmény Freudtól szokatlan módon színes, narancsos alapra készült. Ennek lehetséges magyarázata, hogy Freud figyelemmel kísérte Hockney portréfestési törekvéseit, és bár más anyaggal, akvarell helyett olajjal festett vászonra, saját egyéniségére alakítva átvett egy, a barátjára jellemző, képépítési módszert. Hockney az akvarell technikából adódóan a világosból, a papírlap fehérségét kihasználva épített fel képeit. Freud is ugyanezt teszi, ő a narancssárga alapot hagyja helyenként lefedés nélkül szabadon, ez a szín jelenik meg az arcon alaptónusként és villan fel a háttérben a falfelület foltjaiként. Az, hogy a festmény nem a sötét színekből épül a világosabbak felé, csak az egyik új eleme Freud festészetének. A másik, az eddigi munkáitól feltűnően eltérő megoldás, az erősen traktált háttér megjelenése. A festő műterméről készült fotókon jól látszik, hogy munka közben a falon próbálja ki a színeket. Ezt két okból teszi, egyrészt ez által az anyag szárazabbá válik, a fal kiszívja a Freud számára felesleges terpentint és lenolajat a festékmasszából, másrészt a keverés közben vízszintesen látott szín optikai hatásáról a függőleges falpróba során pontosabb információt kap. Nézhetjük tehát a kép háttérében megjelent foltokat a valós látvány ábrázolásának, de megfigyelhető, hogy Freud a festményen ugyanazt a színt használja egymás után a háttérben és az arcon, e szerint felfoghatjuk a festő mögött megjelenő felületet palettaként is, egy önmagával azonos, ábrázolandó és egyben ábrázolt elemnek is.

## **Összegzés**

A festők egymásról készült portréi magától értődően mutatják, hogy készítőik ismerték egymást. Az ismerettség, a barátság azonban még nem jelenti azt, hogy az adott művészekről csoportként beszélhetünk. Ennek bizonyításához szorosabb szakmai kötődések kimutatására is szükség van. A fejezetben bemutatott párhuzamokat, (az egyik festő megfesti kollegája portréját, majd a modell önarcképet fest) a képpárok közötti összefüggéseket elsősorban festészettechnikai szempontok szerint vizsgálja. A

tudatosan választott festésmód természetesen jelentést, értelmezést is ad a képeknek. Az elemzések során, a stílusában gyakran eltérő portrék között is fellelhetők azonos festői célkitűzésekre utaló jelek. A példaként bemutatott munkák világossá teszik, hogy készítőik szemlélete sok esetben azonos. A következő fejezetben bemutatom, hogy a Londoni Iskola festői nemcsak egymás munkáinak szentelnek kiemelt figyelmet, hanem a képzőművészetén kívül, tisztában vannak a kultúra egyéb területein zajló jelenségekkel is. Kiemelten foglalkoznak az irodalommal, alkotói módszereik összevethetők egyes írók tevékenységével.

## Irodalmi összefüggések

A Londoni Iskola festőire jellemző, hogy festményeik erősen narratívok. Kedvelik a képértelmezések lírai módját, gyakran fűznek kommentárokat saját és egymás munkáihoz. Erős irodalmi kötődéseikről sokszor beszélnek a velük készített interjúkban. Sokat olvasnak, a klasszikusok mellett kiemelt figyelmet szentelnek a velük azonos generációhoz tartozó íróknak. Egyesekhez személyes barátságuk révén is kötődnek. Művészeti hitvallásuk gyakran egyezik a más műfajban, a vizuális helyett verbális eszközökkel dolgozó társaikéval. Ezek az elképzelések tetten érhetők a művekben, a párhuzamok helyenként ki is mutathatók. A festők szoros kapcsolatban állnak egymással, de ez nem jelenti azt, hogy a példaként felhozott írok: Eliot, Barnes, Burroughs, Isherwood, Fowles, Roth is egyazon írói csoporthoz tartoznának. Ők is ismerik egymás munkásságát, de nincs köztük akkora szakmai kötődés, mint Bacon, Freud, Auerbach, Kitaj, Andrews, Kossoff és Hockney között, ezek az írók nem alkotnak csoportot, nem tekinthetők külön iskolának, egy közös fejezetben való tárgyalásuk nem irodalomtörténeti szempontból releváns. Az itt bemutatott példákkal csak jelzem azt a szerteágazó, szövevényes összefüggésrendszert, mely az írók és festők munkássága között fellelhető. Mivel jelen tanulmányban a vizsgálat szempontja elsősorban festészeti, az ezzel a témával foglalkozó hosszabb írásomból azokat a részeket ragadtam ki, melyekben kevésbé hangsúlyosak az irodalmi elemzések, értelmezések. A disszertációnak ez a fejezete a Londoni Iskola festőinek azon közös tulajdonságát szándékozik bemutatni, hogy festészetük a korszellem jegyében más művészeti ághoz is kapcsolható.

### Eliot

A regényírók között kora és más műfajbeli tevékenysége ellenére szerepel T. S. Eliot. Az, hogy mégis bekerült a válogatásba, részben annak köszönhető, hogy az egy emberöltővel idősebb mester, hatással volt mind az írók, mind a festők munkásságára. Versei korszakváltó hatásúak, a múlt értékeinek tagadása nélkül hoznak létre



újdonrágot. Művészfete utat nyit, művei további kísérletek lehetőségeit rejtik magukban. Eliot hangvétele egyéni, szövegei túlmutatnak a stíluskérdésen, nem jelentenek béklyót követői számára, törekvéseit a későbbi nemzedékek írói is folytathatták, folytathatják. Ez a modernitás eszmény jellemző a Human Clay kiállításon alakult csoport festőire is. Van azonban még egy kapcsolódási pont köztük, Eliot és a festők is beemelték témáik közé lakóhelyüket, Londont.

„Valószerűtlen város,  
a téli virradat barna ködében  
A London Bridge-en a tömeg tolongva jár,  
Nem tudom, mily sokat tiport el a halál.”

(Eliot: Átokföldje)<sup>24</sup>

Sokan sokféleképpen értelmezték már T.S. Eliot Átokföldje című költeményét, egyes elemzők a nyelvezetét, mások a versben fellelhető összmontázsolt idézeteket, szimbólumrendszereket, újjászűletés mítoszokat boncolgatják, de akadnak olyan irodalmárok is, kik a művet társadalomkritikaként fogják fel, és a költő régi és új ironikus párhuzamba állításait tartják benne a legfontosabb elemnek.

Már a vers első olvasásakor felmerül, hogy több hang, több különböző nemű és korú elbeszélő én szólal meg benne. Először úgy tűnik az eltérő nyelvezetű monológok között nincs összefűggés, de alaposabb elemzés után kiderül, hogy az egyes szövegrészek a legkülönbözőbb mitikus, kulturális vagy egyszerűen tematikus analógiák révén rejtett összefűggésben állnak egymással, egymást értelmezik, erősítik vagy kioltják. Eliot a vershez fűzött jegyzetében leírja, hogy a költeményben felhasználja a Grál legendához tartozó Halászkirály, Parcifál és Trisztán mítoszokat, valamint a Frézer: Aranyágából ismert Adónisz, Athisz és Ozirisz mondaköröket. A műben azonban nemcsak az ezekből vett elemek, hanem pontosan meghatározható idézetek is találhatók, így felismerhetők Dante, Shakespeare, Baudelaire, Milton, Webster, Verlaine sorok, Szent Ágoston-i, bibliai szövegtörödékek is a legváratlanabb módon keverve a London rosszhírű negyedeiben használatos köznyelvvel.

---

<sup>24</sup> Vas István fordítása

Az eltérő kulturális háttérű elemek összemontázsolása, egy új nyelvezet kialakulása, a Londonhoz fűződő érzelmi viszony, a pár évtizeddel később alkotó festőket is foglalkoztatta. Saját eszközeikkel, saját vérmérsékletük, adottságuk szerint, szinte valamennyien – Bacon-t és Andrews-t kivéve – megfestették saját Londonjukat. Ezekbe a képekbe hol erősebben, hol kevésbé megfoghatóan beépült már Eliot víziója.

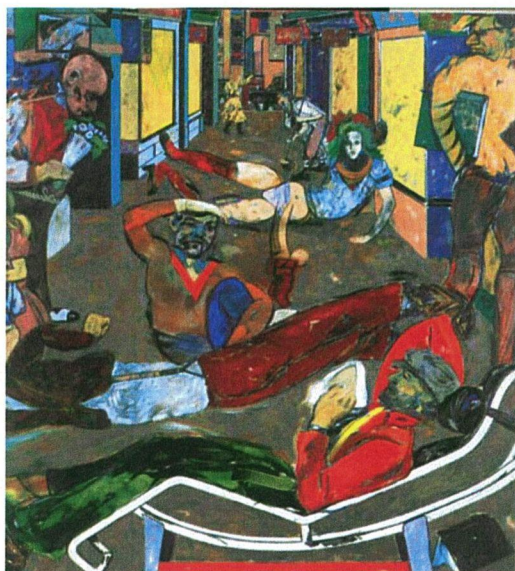


84. R.B. Kitaj: Ha nem, nem, 1975-76, olaj/vászon, Scottish, National Gallery of Modern Art, Edinburgh

Kitaj *Ha nem, nem* című képét Eliot *Átokföldje* inspirálta elsősorban. A festmény értelmezése épp úgy, mint Eliot költeménye több lehetőséget rejt magában. Egyrészt láthatjuk a szöveg illusztrálását, hiszen a versben központi szerepet kapó víz-újjászületés szimbólumrendszer a képen is megjelenik. Kitaj így ír erről: „Erre utal a kis pocsoló a vászon tövében, de a víz, ami gyakran szimbolizálja a megújuló életet itt dermedt a komor árnyékától, ami szintén hasonlít ahhoz, ahogy Eliot feldolgozza a víz témát.” (Kitaj 1994, 120)

Másrészt a kis tavacska megjelenítése is idézet, csak hogy ez már nem irodalmi, hanem képzőművészeti, ezt az elemet Kitaj Giorgioné-tól veszi át. Ahogy az *Átokföldje* különböző korok írásait montázsolja össze, úgy Kitaj is beemel festményébe erős vizuális effekteket. A bal felső sarokban megjelenő építészeti forma egy koncentrációs tábor bejárata, s míg Eliotnál 1922-ben Dante pokla, nála 1975-76-ban az auschwitzi kapu a gonoszság emblemikus megjelenése. Kitaj kommentárjában átvette Eliot

kijelentését, miszerint a mű nem más, mint egy darab ritmikus panaszkodás.<sup>25</sup> A keserű történelmi tapasztalatok által megélt tragédiák átérzése jellemző Kitajra, jelképesen ebbe a képbe is belefestette önarcképét, a gyerekekkel ágyban fekvő kicsiny figura maga a festő. Az alakok mérete, elhelyezése, a környezetben lévő természeti formák nem valós téri helyzetet jelölnek, de az összemontázsolt képi töredékeket ennek ellenére a kompozíció kiegyensúlyozottsága miatt, egységesnek, víziószerűnek érzékeljük. A baljóslatú, lidérces álom helyszínében még csak nyomokban sem lehet Londonra ismerni, Kitaj ebben eltér az eredeti forrástól, Eliottól, a brit nagyváros pezsgő és egyben nyomasztó légköre, színpadias figuráival a Cecil Court, London WC2 (A menekültek) című képén bukkan fel.



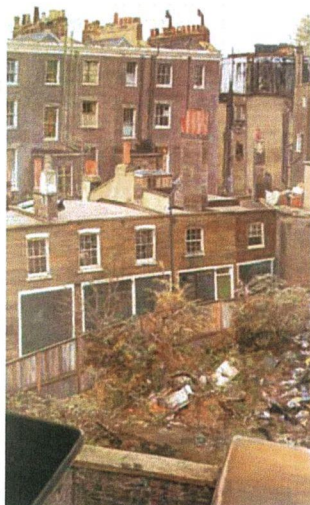
85. R.B.Kitaj: Cecil Court, London WC 2 (A menekültek), 1983-84, olaj/vászon, 183x183cm , Tate Gallery, London

Lucian Freud képcímével utal Eliot kulturális örökségére. A Waste Land (Átokföldje) első tagját hangsúlyozottan ő is előre teszi, és londoni városképének a Wasteground with houses, Paddington (Szemétdomb házakkal, Paddington) címet adja. A kopár házfalak tövében meghúzódó szemétdombnak szinte minden darabja aprólékosan megfestett, mintha megannyi kedvtelve nézegetett csendéleti tárgyat látnánk

<sup>25</sup> Eliot jegyzete az Átokföldjéhez



egy halomban. A precíz részletezés a kép többi részét is jellemzi, de az ingerszegény házfalak közt az életet, az emberek nyomát a hulladékkupac festői összevisszasága mutatja.



86. Lucian Freud: Szemétdomb házakkal, Paddington, 1970-72, olaj/vászon, 167.5x101.5cm, magángyűjteményben, London

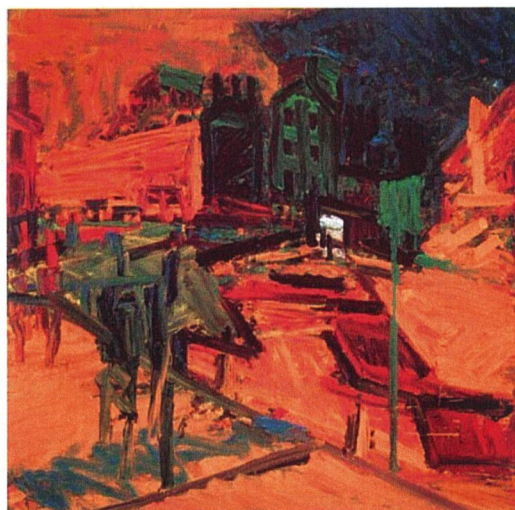
Míg Eliotnál a város és az emberek elidegenedése az egyik központi elem, addig Freud már csak az emberek után maradó szennyet látatja a teljesen elidegenedett kopár városból. Az ábrázolt épületek sem London fő nevezetességei már, egyszerű, minden pompa nélküli, köznapi lakóházak.

Leon Kossoffnak és Frank Auerbachnak vissza-visszatérő témája a londoni városkép. Főleg lakóhelyük és műtermük környékét dolgozzák fel. Kevésbé kötődnek Eliot verséhez, mint Kitaj és Freud, de a szívós kitartás, amellyel a közelről pezsgőnek tűnő, ám bizonyos távlatból állandó bénultsággal küzdő várost szemlélik, azonos a költőével. Mind a ketten boncolgatják a látványt, olyan képi struktúrát hoznak létre, melyben helyet kapnak az elmúlt évtizedek, évszázadok emberi történeteinek, tragédiáinak néma tanúi, az épületek és a mindig változó ideiglenes jelenségek, melyek egy adott pillanatban meghatározzák a helyszínt. Kossoff is és Auerbach is gyakran utal erre a két elemre a kép címeikben, legtöbbször a festményen szereplő utca vagy épület nevét egy napszak vagy évszak megjelölése követ.



87. Leon Kossoff: Kilburn metróállomásnál, tavasszal, 1976, 121.9x152.4cm, magángyűjteményben

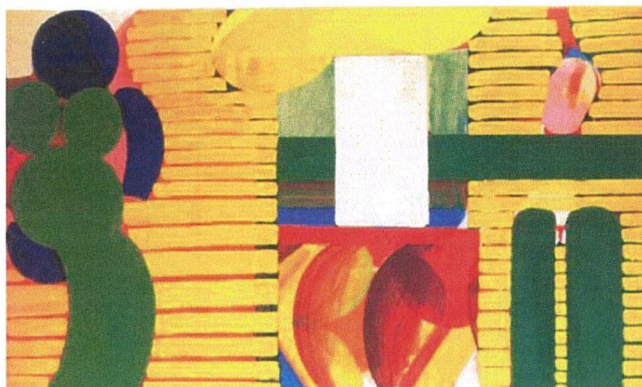
Kossoff képén a cím ígérete ellenére, nem a tavasz üde színeit látjuk, hanem mesterséges neonfények nyomasztó vetületét. A földalatti állomás acél gerendái szürkés-kék fényt szórnak a tömegközlekedést használó, mindennapos robottól meggyötört, bábként mozgó emberek összemosódó arcára.



88. Frank Auerbach: Mornington Crescent metróállomás felé nézve-Éjjel, 1973, olaj/fa, 121.9x121.9cm, Graves Art Gallery, Sheffield

Auerbachot Kossoffal ellentétben nem a lélektani hatások foglalkoztatják elsősorban, hanem a város szövevényes szerveződése, a horizontális és vertikális tagozódások. Míg a többször átfestett rétegekből feltűnt a végleges forma, a semmiből induló és bonyolult átalakulás okán végbement foltrendszer hasonlóan alakult, épült,

mint maga a város. Nemcsak egy homlokzat megjelenése, hanem egy járdaszegély felbukkanása is megváltoztatja az összképet, minden új elem átstrukturálja az előző állapotot.



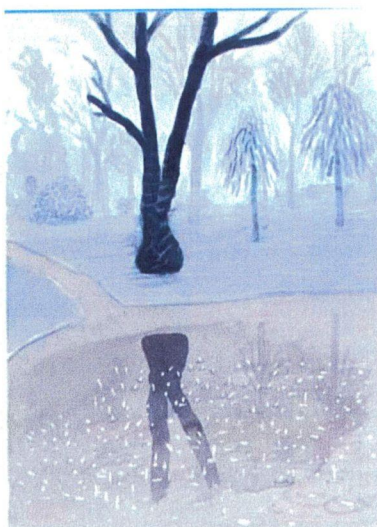
89. Howard Hodgkin: *Acacia Road*, 1966, olaj/vászon, 91.5x152.5cm magángyűjteményben, Kalifornia

Hodgkint más érdeklő Londonból, nem az elidegenített várost látja, mint Freud: nem az arctalan városlakók tömegét örökíti meg, mint Kossoff, és a város szerkezete sem hat rá erősen. Az *Acacia Road* című képének vízszintes sárga sávjai alól egy személyes történet összemontázsolt motívumai rejlenek elő. *Bryon Robertson* egy léckapu mögül felvillanó látványhoz hasonlítja a képet, míg Hodgkin másik méltatója, *Edward Lucie-Smith* anagrammaként fogja fel a kompozíciót.<sup>26</sup> Felismerni véli a képi elemeket, melyeket a festő játékosan felcserélt, elrejtve előlünk az egyszerű összeolvasás lehetőségét. Ebből a felvetésből következne, hogy a rejtvény mögött, világos megfejtést feltételezhetünk. Hodgkin nem ad sem a képpel, sem a címével biztos iránypontot helyes-e bármelyik felfogás. Amit a festménnyel elér, az éppen az, hogy az absztrakt képi elemekkel mindenkit olyan szemléletre készítet, melyet a tárgyábrázolásból szokhattunk meg, ezáltal mindenki saját emlékeire, előképeire asszociál. Hodgkin személyesen megélt londoni élménye, a befogadó lelkiállapotától függően átlényegül.

---

<sup>26</sup> Price, A.(1995), 149-150 o.





90. David Hockney: Esős reggel, Holland Park, London, 2004, vízfesték/papír, 105.4x74.9cm, a művész tulajdona

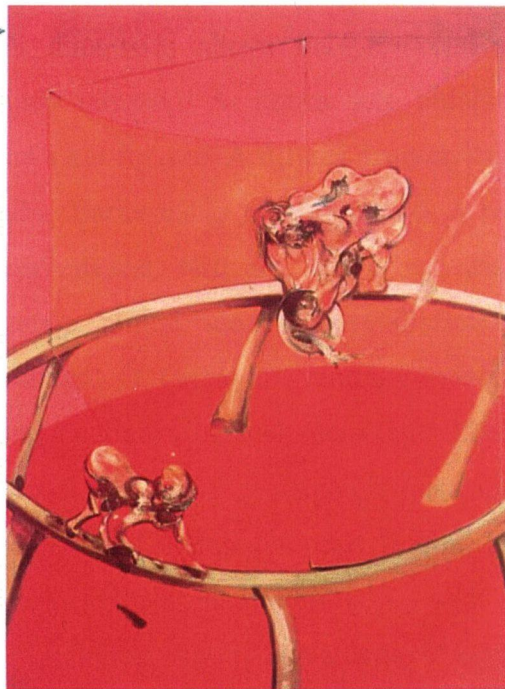
Hockney akvarellje nagyon távol áll Eloit Átokföldjétől, de beleilleszkedik a Londont ábrázoló képek sorába. Kollégái javarészt az 1970-es években foglalkoztak a várossal, - Kossoff és Auerbach folyamatosan, több évtizeden keresztül- éppen Hockney los angeles-i tartózkodása idején. Ő később 2002-ben hosszabb hazalátogatása során, nagyméretű tájképei után festi egykori otthonát. London egyik híres zöld területén, a Holland-parkban rögzíti a brit szigetek jellegzetes esős időjárásának szürkés fényeit.

## Barnes

Djuna Barnes (1936) Éjerdő című kisregénye Francis Bacon egyik kedvenc olvasmánya volt <sup>27</sup>. A történet szereplőit, a regény szerkezetét, nyelvezetét vizsgálva kaphatunk egy olyan értelmezési módot, mely Bacon képeivel is összefüggésbe hozható. A regényből tudjuk, hogy a történet Bécsben, Párizsban és New Yorkban játszódik, de a helyszínek valójában lényegtelenek, csak a kulturális közegeket jelölik. A fülledt légkörű császárváros, mely a pszichoanalízis központi helye, a szabad szellemű, éjszakai mulatókkal teli Párizs és az új világ metropolisza egyaránt üres színpalak csupán, nem

<sup>27</sup> Pepiatt, M.(2000), 21. o.

valós helyszínek. Csupasz vázak, melyekben a szereplők sodródnak saját végzetük felé. Hiába küzdenek, hiába eltérő személyiségek, mintha előre megírt pályán mozognának, képtelenek uralni cselekedeteiket, még azok sem tudják megváltoztatni az életüket, akik felismerik helyzetük kilátástalanságát. Eltérő módon, más okokból, de mindannyian magányosak. Szenvednek, de kínjuk nem közös, nem segíthetnek egymásnak, nem érthetik egymást. Az egymás melletti elbeszélés nemcsak abban nyilvánul meg, hogy a szereplők dialógusok helyett, lényegében beszélő partnerüket félbeszakítva monológokat mondanak, hanem a regény nyelve is folyamatosan változik. Mintha más nyelvet beszélnének, holott azonos szavakat használnak eltérő kontextusokban. A hallgatás, a puritán, lényegretörő kifejezés mód, a szimbólumokban gazdag költői nyelv, az üres érzelgősség és a modoroskodó, sznob körülményeskedés között nem lehet közös nevezőt találni. Az öt szereplő karakterére utaló nyelvezet ugyan markánsan különböző, de az egész szöveg szempontjából mégis koherens egységet alkot.



91. Francis Bacon Muybridge után: Az emberi figura mozgásban: Az asszony kiüríti a vizes tálat/A bēna gyerek négy lábon sétál, 1965, olaj/vászon, 198x147.5cm, Stedelijk Museum, Amsterdam

Francis Bacon Muybridge után: Az emberi figura mozgásban: Az asszony kiüríti a vizes tálat/A bēna gyerek négy lábon sétál című képén a két figura egymástól elkülönülve két

amorf formaként jelenik meg. Nem néznek egymásra, nincs köztük közvetlen kapcsolat, hiába helyezkednek el azonos ellipszisen. A elliptikus pálya sejteteti az állandó, kényszerű, örökös, letérés nélküli mozgás lehetőségét. Keskeny sínen egyensúlyoznak, melyet ha megkísérelnek elhagyni, lezuhanhatnak. Helyzetük merevsége ellentétben áll cselekvésük esendőségével, az asszony a víz kiloccsantása közben természetellenesen előredől, a nyomorék gyerek koordinálatlan, akaratától független mozdulataival küzd. Adottságaik, örökölt tulajdonságaik ugyan eltérőek, de a helyzetük megváltoztathatatlan, ebben hasonlítak a barnesi figurákhoz. Ők is kínok között, önmagukba gubózva, zártan, kilépésre képtelenül, feszülten várakoznak a lecsupaszított, sematikus térben. A képen, az ellipszisen kívül, van még egy vonalrendszer, egy majdnem szabályos kocka látszati rajza. A kocka térbeli helyzete nem egyértelmű. Nem ismerjük az összes sarok pontos helyét, nem tudjuk hogy az előtérbe, középtérbe, vagy a háttérbe tartozik. Az ellipszisen ugyan rajta van, de a figurák mögött helyezkedik el. Nem eldöntött, mi a kapcsolat a téglatest és az alakok között. Nézhetjük egy másik rendszernek is, amely a testektől teljesen független másik dimenzió, ahová belépni képtelenek, de nézhetjük egy buroknak, amely hozzájuk tartozik. A kocka két oldalának erős narancssárgája reflexként megcsillan mind a két figurán. A figurák személyiségének kivételése az intim terekbe, lakások szalonjaiba, Barnesnál is megfigyelhető. A regény szereplőit pontosan jellemzi környezetük, berendezési tárgyaik. Félix az arisztokrata ősoket hazudó gyökértelen zsidó, bágyatag, múltat idéző hamis díszletek között él. Vonzza az illúziókeltés, a cirkusz világa. Ő maga is szemfényvesztő, de a nemesekhez való dörgölődzésében nincs meg a varieté világának látszólagos könnyedsége sem. Nehézked, megpróbálja irányítani sorsát, de mivel generációk óta folyamatos hazugságban él, erőfeszítése hiábavalónak bizonyul. Feleségül veszi Robint, akit valójában nem ismer, csak elképzel valamilyennek. Félix azonban nem képes saját képzelt világából kilépni, ezért házasságuk kudarcra ítéltetett. Robin fogyatékos, ideggyenge fiúk születése után elhagyja. Gyermeke és férje elhagyása után Robin Amerikában megismerkedik Norával. Nora szalonja nyitva áll mindenféle nációjú, vallási csoporthoz, társadalmi osztályhoz tartozó ember előtt. Az előző lakó otthagytott dolgait élettel telivé teszi. Puritán, jóságos őszinte, a valóságos, kézzelfogható dolgokhoz ragaszkodik, a humor, a szimbólumokban



való gondolkodás teljesen idegen számára. Robin gyökeresen megváltoztatja az életét, elveszti önállóságát, kiszolgáltatottá válik. Közös lakhelyük Párizsban, utazásaik során felhalmozott tárgyakkal teli, egymásra találásuk múzeuma lett. Mikor Robin elhagyja a lakást, a csecsebecsék nyomasztóvá válnak számára, de mint ahogy a szerelemtől nem képes elszakadni, úgy a berendezéstől is képtelen megválni. Fél, ha változtat valamin, Robin nem talál többé haza hozzá. Napjai a remény, a rettegés és a nyomasztó magány perceivel telnek. Robin következő szerelme a négyszer megözvegyült gazdag Jenny. Szánalmas és egyben nevetséges, egyéniség nélküli figura. Csak utánózni képes a környezetében élő embereket érzéseit, gondolkodásmódját, modorát, öltözködését. Felszínes, közhelyekben gondolkodik, túlzott fontosságot tulajdonít a látszatnak. Lakása zsúfolva más emberek emléktárgyaival, össze nem illő kacatokkal. T. S. *Eliot* a könyvhöz írt előszavában a regény mozgatóját doktor O'Connorban látja. A ragyogó szellemiségű, de a tolvajlástól sem visszarettenő, illegálisan praktizáló orvos egy ablak nélküli szennyel és mocsokkal teli szobában lakik, ahol a kaotikus rendetlenségben elővillannak a doktor drága női piperéi, illatszerei, finom csipkésű fehérneműi, értékes könyvei, műszerei. Ő maga testileg egy nyomorgó nyomorult, de intelligenciája mindenki felé emeli. Mindenütt ott van, segítene, de mondandója lényegét senki nem érti. Tehetetlenül, szelíd apátiájával végig az örök kívülálló marad. Szegedy-Maszák Mihály utószavában Eliottal ellentétben Robint helyezi a történet középpontjába. A fiús kinézetű Robin az örök bolyongó, aki sehol sem találja a helyét, senkihez és semmihez nem képes hosszú távon kötődni. Egy férfi és két nő próbálja szerelmével magához láncolni, de egyiküknél sem lelki nyugalmát. Kényszerűen és megállíthatatlanul veti bele magát az éjszakai bárók, kávéházak bódító világába. Ösztöneinek engedelmeskedik, sodródik az eseményekkel. Nem a valóságban él, miközben mások beszéltek hozzá, ő „gondolta lakatlan gondolatait” (Barnes, 1936/2003, 56.) A különös jelzővel Barnes egyszerre utal a belső ürességre és a stabilitást jelentő külső környezet hiányára. T. S. *Eliot* és Szegedy-Maszák Mihály más-más alakban látja a főhőst. Ez a eltérés éppen abból adódik, hogy a két szereplő között semmi sem közös, a hallgatag, gondolatok nélküli, robosztus érzéki lény, Robin és a nőies, örökké beszélő intellektus, a doktor két ellentétes pólust képviselnek. Mégsem egymás kiegészítői, nem kerülnek semmilyen

kapcsolatba egymással. Hiába találkoznak többször is, soha sem beszélgetnek. Különbözőségük nem jelent sem vonzó, sem taszító erőt, csak állapotot. Ez az erős érzelmi töltésű, hatalmas energiájú, intenzív, de ennek ellenére állapotszerű lét Francis Bacon figuráinál is megfigyelhető. A vizet loccsantó asszony és a béna gyermek feszültségekkel teli, megdermedt pillanatából nem tudjuk mi lesz a következő mozdulatuk. Hiába vannak azonos pályához láncolva, nincsenek egymással semmilyen kapcsolatban. Egyforma hangsúllyal szerepelnek a kompozícióban, nincsenek sem alá, sem fölé, sem egymás mellé rendelt viszonyban. Az asszony a háttérből ugyan felénk, de nem ránk néz, a kisgyermek az előtérben elfordítja tőlünk a fejét. Tekintetünk nem találkozhat az övékével. Köztük éppen úgy nincs kötődés, ahogy a nézőkkel sincs kontaktusuk. Két egyedül lévő személy, mintha csak véletlenül, esetlegesen tartózkodna egy helyen. A regényben Robinról Félix azt mondja a doktornak, „képet ugyan alkottam róla, de az nem ér annyit. A kép nem más, mint az elme pihenője két bizonytalanság között.” (Barnes, 1936/2003, 112.) Ha ezt a kijelentést nem egy emberről kialakított benyomásra vonatkoztatjuk, hanem Francis Bacon képére, magyarázatot találhatunk arra a rejtélyre, miért tűnik a történet nélküli, egy véletlenszerű állapotot kifejező festmény mégis narratívnak. Nem egy határozott cselekménysorból látunk egy jellegzetes pózt, hanem az örökös bizonytalanságból egy véletlenül elkapott pillanatot. A folyamatos kétség azonban mindig változik, ha nem is meghatározott cél felé tart, mégis minduntalan mozgásban van. Ennek a kavargásnak az érzetét feltételezzük narratívának. A kép feszültsége nem pusztán a szereplők bizonytalan állapotából adódik, hanem kilétük is feszélyezetté tesz minket. „Az átlagemberben a meglekelt különösségre bukkanunk, a különös emberben az elsüllyedt hétköznapiságra; az emberek mindig félnek attól, ami megköveteli a figyelő tekintetet.” (Barnes, 1936/2003, 119.) A barnesi szöveg rákényszeríti az olvasót a koncentrációra, az állandóan változó ritmusnak, a gyakran eltérő nyelvhasználatnak, a váratlan jelzős szerkezeteknek és a cselekménynek egyenlő szerepe van a regény felépítésében. A prózaírás megújításának kísérlete nem válik a történetelbeszélés kárára. A szöveg pontos megszerkesztettsége, a stílusjátékok láncolata, az érzékletes, képszerű leírások segítik az élményszerűség elérését. Az okfejtések, a jellemzések akár a Bacon képek figuráira is illenek. „A szenvedés

meglehet, gonosz módon tevődik össze, alacsony rendű rángásokból. A harag és a pontatlanság üvölt, és tönkreteszi a csontot, mert, ellentétben a közvélekedéssel, semmilyen szenvedés nem tisztít meg- esedezem mindenki bocsánataért, más szóval mindenki tudomásáért.” (Barnes, 1936/2003, 135.) Deleuze<sup>28</sup> Bacon festészetéről írt tanulmányában kimutatja, hogy az emberi test csontig lenyúzotttsága, torzítotttsága az alakban lakozó állatot hozza felszínre. A figura árnyai is önálló, senki által meg nem határozott állati létet kapnak. Az ember és a tőle elkülönülő árnyék, az ember állattá válása a regényben is fontos szerepet kap. A doktor azt mondja Félixnek „Ne keresse tovább a balsorsot; megkapta a fiában. Végtere is a balsors az, amit valamennyien keresünk. Maga rátalált. Az ember csak akkor teljes egész, ha az árnyékát is ugyanúgy számításba veszi, mint önmagát- és mi az ember árnyéka, ha nem a saját, földre súlytott csodálkozása? Guido a maga szorongásának árnyéka, Guido árnyéka pedig Istené.” (Barnes, 1996/2003, 119.) Robin a magát kereső, esendő, magányos asszony először a vallásosságban próbált menedéket találni, de az isteni megbékélést nem lelte. A felemelkedés kudarca után az állati lealacsonyodásba sodródik. A regény záró jelenetében egy sötét éjszakán négykézlábra ereszkedve vicsorogva, szűkülve, csaholva, majd leheveredve nyer nyugalmat egy kutya társaságában egy kápolnában. Az ember szüntelen, kilátástalan bolyongásának gondolata az isteni és állati világ között, Francis Bacon képein is megjelenik. A vallási festészet formai hagyományait profanizálja, a szent tartalmat az állati kínok megjelenítésével váltja fel, rámutat az ember eszmei és érzéki bizonytalanságára, ezzel égi és földi világképünket kérdőjelezi meg.

## **William Burroughs**

Az amerikai születésű, de hosszú időt Angliában töltő William S. Burroughs-t életrajzírói gyakran Francis Baconhoz nagyon hasonlóan jellemzik. A homoszexuális, kicsapongó életet élő, az önkívületi periódusok után feszített tempóban dolgozó íróról ugyanúgy, mint ahogy azt a festőről is tartják, egzisztencialista és szürrealista alapokról indult pályája kezdetén. A két életművet azonban nemcsak ez, és a szerzők barátsága

---

<sup>28</sup> Deleuze, G.(2000) 61-64. o.



köti össze, hanem az érett művek struktúrájában is találhatunk azonosságokat. Hasonlóan kezelik az irodalomtörténeti és művészettörténeti hagyományokat.



92. Francis Bacon William S. Burroughs-val Londonban, 1989, fotó: John Miniham

A beat írókkal szoros kapcsolatban lévő Burroughs-t gyakran a posztmodern előfutáraként tartják számon, kinek művein a dekonstruktivista szerkesztési módot is kimutatták a kilencvenes évek irodalomelméleti írásaiban. Az idézetek használata, az eredeti szövegek rombolása, majd egy új kontextusba helyezése indokolja ezeket a megközelítési módokat, de egyikkel sem lehet írásait a teljesség igényével értelmezni. Populáris ponyvaregények, az Amerikai Függetlenségi Nyilatkozat, az angolszász irodalom remekművei, filozófusok nézetei, elmeorvosi esettanulmányok, pszichológusok kutatási eredményei, olcsó tudományos fikciók, kalózmesék, eredet történetek, legendák, detektívregények, okkultista hitek, elvadult összeesküvés elméletek, pszichedelikus élménybeszámolók és Bibliai idézetek kavarnak Burroughs egyik főművében, *A vörös éjszaka városaiban*<sup>29</sup>. Az eredetileg magasztos szövegek teatralitás- és patetikusság-mentesen közönségesnek tűnnek, a képtelen víziók valósnak hatnak, a mocskos gondolatok, aljasságok, gyilkosságok, szexuális aberrációk nemcsak a normális élet hétköznapijainak a részei, hanem az időutazás során néhány kor hősiességét is jelentik. A fejezeteként változó helyszíneken és korszakokban az értékek

---

<sup>29</sup> Burroughs, W. (1981/2001)

összekavarodnak, a gonoszság és a jóság néha felcserélődik. A három, nagy könyvből felépülő szövegnek nem egységes sem a tagolása, sem a nyelvezete. Az elbeszélésben megjelennek színházi instrukciók, film forgatókönyv részletek, naplóbejegyzések. A legterjedelmesebb első rész fejezetei két korban játszódnak, az egyik egy izgalmas kalózkaland a gyarmatosítások idejéből, a másik egy Görögországban eltűnt fiú utáni fordulatokban gazdag misztikus nyomozás a huszadik század végén. A két történet nem fut párhuzamosan egymás mellett, a markáns tagolások mindkét eseménysort szaggatottá teszik, mintha véletlenszerűen összevágott, nem összementírozott darabok állnának egymás után. A második nagy egység káoszában, mint egy delíriumos álomban hol ősi, hol eljövendő korok, ismeretlen civilizációk bukkannak fel új helyszíneken. Az ismeretlennek vélt figurákról fokozatosan kiderül, hogy régi szereplők, csak a lélekvándorláshoz hasonlóan, idő, vagy álmotazással bolyonganak, gyakran nevet és akár személyiséget is változtatva. A különböző korokban a találkozások mindig váratlan meglepetésekkel szolgálnak, soha nem tudható az ellenfél milyen új fegyvert vet be. A gazdaság, a piac átrendeződése, a kíméletlen járványok terjedése és a vallási különbségek egyaránt a küzdelem részei lehetnek. „Hogy állunk a mágikus fegyverekkel? – Minden vallás mágikus rendszer, és más mágikus rendszerrel verseng.” (Burroughs, 1981/2001, 121.) Az egymással szembenállók csak ütközeteket nyernek, az évezredek végigvonuló harcnak soha nincsenek igazi győztesei, a történesek tanulság nélküli, értelmetlen tragédiák láncolata. A zárófejezetek alátámasztják a regény elején elhangzott diagnózist, az emberiség a teremtés óta magában hordozza saját végzetét, az önmegsemmisítés lehetősége évezredek óta kísérti. A kudarcra ítélt életekben a halál, a várva várt befejezés, kultikus szerepet kap. „A halál a testtől való kényszerű elszakadás. Az orgazmus a testtel való azonosulás. Tehát az orgazmus pillanatában bekövetkezett halál maga a testet öltött halál.” (Burroughs, 1981/2001, 129.) A tudatosan a halálra vágyók élete csakúgy, mint a halálukat elodázní akaróké, a fogantatás pillanatától hasztalan hajszával telik. Az ember és környezete között ismeretlen a harmónia. Az összhang érzetét, csak a mindennapi valóságból kilépve lehet elérni, kábítószer hatása alatt, lázas betegen, vagy álomban. Ilyenkor az elme a környezetre kivételül nyugalmat lel. „Séta közben nyilván elszundított- ez a séta alvás

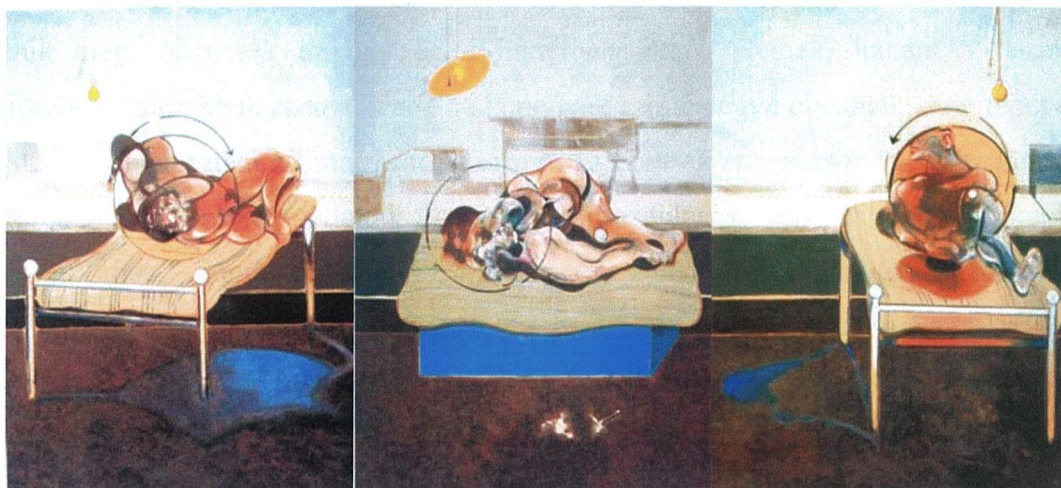
az úrutazás része. Az ember sétálhat, beszélgethet, ide-oda mehet, közben mélyen alszol: álomban élsz. Az álom helyszínét a valóságos környezet alkotja, ezért nem botlasz bele a dolgokba. Csak másként látod őket.” (Burroughs, 1981/2001, 297.) A lebegő, a hullámzó és víziószerű benyomásokat nemcsak a szöveg tartalma miatt érezzük, hanem ezt a nyelvhasználat is elősegíti. A grammatikai szabályok szándékos felrúgása, az alannal nem egyeztetett állítmány, a személyragok mondaton belüli felcserélése miatt folyamatosan változik a nézőpontunk. Megszólítottjai és kívülálló szemlélői vagyunk egyszerre az eseményeknek. A világirodalomból híressé vált figurákra régi ismerősként tekintünk és izgalmas otthonos terepen érezzük magunkat akkor is, ha már egy olvasott regény helyszínei, eseménysorai keverednek az eredetit kiegészítve a történetbe. Mintha csak a saját régi gondolatainkat látnánk viszont, azokat, melyek kérve kéretlenül jelentek meg egy-egy jó könyv hatása alatt állva, napokkal olvasásuk után.

Burroughs a különböző idézeteket, irodalomtörténeti utalásokat éppen olyan következetes logika szerint használja, ahogy a legtöbb festő, így Francis Bacon is, építkezik a művészettörténeti tradíciókból. Az a módszer is hasonló, ahogyan a műfajuknak megfelelő eszközökkel bánnak. Burroughs átgyúrja, átalakítja a nyelvi szerkezeteket, Bacon a nem egynemű festékeket, eltérő technikákkal dolgozza össze vásznain. A festő anyagkezelése egy képen belül is nagyon változatos, előfordulnak ecsettel felkent, csurgatott és fröcskölt, szórópisztollyal lefújtt, kézzel bedörgölt felületek. Mindketten szabadon vegyítenek össze különböző stíluselemeket. Az egyiknél a dagályos, barokkos összetett mondat átválthat dadaista kiálltvánnyá, vagy tömör jelszóvá. A másiknál a manierista és klasszicista vonások az absztrakt expresszionizmus tanúságaival találkozhatnak egy képen belül. Mindketten idéznek klasszikus alkotásokból, merítenek a filmművészetből, és a természettudományokból. Míg Burroughs elmeorvosi esettanulmányokat használ fel könyveiben, addig Bacon patológiai esetek és Muybridge fotóit dolgozza át. Műveik forrásai tehát sok vonatkozásban hasonlóságot mutatnak. A két szerző közeli világnézetére, szellemiségére utalnak hőseik egymásnak szinte megfeleltethető szenvedései, vergődései is.

„Meztelen fiúk hemperegnek vonagló lábabbal rugdálnak a levegőbe ahogy a színek fodrozódva áttörnek rajtuk / Egyikük a megfakult ibolyaszínű fénykép kórteremben dús



szépiaszínt lök ki a katonai mosoda és a fekete hányás szagával, és az a tengeri kagylók halvány rózsaszínjévé változik az 1910-es fiatalkori merevedések jácintillatával, fiatal matróz Panamában, sárgalázjárvány, kiadja a munkát az osztályon, tudva hogy előbb-utóbb megkapja, aztán elkezdődik a viszketés és a vörös kiütések az ágyékán meg a seggén, gyöngyözik a gatyájában, a hányás meg a láz szagát beszívja sárgán, olajzölden, mély mahagóniszínben reszket, fekete halálos görcsök között.” (Burroughs, 1981/2001, 247-248.)



93. Francis Bacon: Három tanulmány ágyon lévő figurákról, 1972, pasztell, olaj/vászon, (3 részes), vásznak egyenként 198x147.5cm, magángyűjteményben, Svájc

Bacon 1972-es, Három tanulmány ágyon lévő figurákról című triptichonjának mindhárom képén mintha ugyanazt a puritán szobát látnánk. A frontális beállítások központi helyén a heverőkön szeretkező, vagy halálos tusát vívó testek kivehetetlen végtagokkal gabalyodnak egymásba. A baloldali, és középső képen a figurák vízszintesen helyezkednek el, jobboldalon már csak egy alak ül a matracon. A környezetek csak az első pillanatban, az azonos horizontális tagolások miatt tűnnek egyformának. A falak halvány szürkéskékjeiben mindhárom esetben különböző sematizált berendezési tárgyak jelennek meg, de a szélső táblák háttérének kompozíciója tükörképei egymásnak. Kissé elmozdulva ugyan, de mindegyik festményen látható egy fekete körforma és a forgásra utaló nyíl jele. A merev centrális, statikus beállításokon ezekkel a nem tárgyábrázoló, csak önmagukat jelentő elemekkel

még hangsúlyosabbakká válnak az organikus, élő testek. A két szélső képen a villanykörte sötétsárga fénye átlényegül, vöröses narancsként terül szét a testeken, melyek a földre cölínkék árnyékot vetnek. Ezekben az esetekben a villanykörte kis sárga foltja és az azonos méretű fehér gömbök, az ágy vázának lezáróelemei, háromszöget alkotnak, melynek arányai és helyzete megegyezik a kép egészének a kompozíciójával. A középső táblán is központi helyen van a sárga, vörös és cölin, de az előbbiektől kissé eltérő módon. Ezen a villanykörte körüli ellipszisben terül el a fény, a testeken jóval kevesebb a vörös árnyalat és a kék nem árnyékként, hanem a matrac alatti dobogón jelenik meg. Nemcsak az ágy és a háttérben látszó elemek, hanem a testek is tömörebbek, zártabbak ezen a képen. A koponyák szinte eggyé olvadnak, nem lehet őket egymástól elválasztani. A matrachoz szorított fejeken az arcvonások kivehetetlenek, se nem emberiek, se nem állatiak. Az apró elmozdulások, egymásra vetülő képként jelennek meg, mintha csak egy profilt és annak sötét árnyékát látnánk. A felismerhetetlenségig torzult ábrázatok színben és tónusban elválnak a testtől, a sötétbarna foltban minimális gesztussal behúzott világosabb ecsetvonás nem egy személy karakterét adja meg, inkább maszknak hat. Nem valaki, hanem egy helyzet, egy állapot szerepel a képen. Bacon a festmény címével jelzi is ezt, hisz annak ellenére, hogy a mű befejezett, a három darabból álló kész kompozíció, a triptichont figura tanulmányoknak nevezi. A tanulmány szó nem a festő megfigyeléseinek vázlatos rögzítettségére utal, nem a kép műfaját jelöli, nem is pusztán a szemlélés módjára, a megfigyelés szándékára, a folyamatosan fürkésző tekintetre vonatkozik, hanem a modellek, az emberek tanulmányozható, a kívülálló számára érthetetlen viselkedésére is. Francis Bacon szinte minden képén megfigyelhető az ábrázolt figura pszichés és mentális állapota, mint ahogy tetten érhető a festő fürkésző tekintete is. Ez a megállapítás igaz a portrékra is, melyeken egy ember különböző személyiségjegyei, azonos hangsúllyal, egymásra vetülve, egyszerre szerepelnek. „Volt vagy ötven friss fotó is, mindegyiken ugyanaz a Jerry. Készíts valakiről ötven képet. Lesz köztük néhány olyan, amelyen az illető arca alig ismerhető fel. Tehát a legtöbb embernek sok arca van. Jerrynek csak egy volt. Don Juan azt mondja, ha valaki mindig ugyanúgy néz ki, az nem személy, csak utánczat.” (Burroughs, 1981/2001, 60.) Fotóval nem lehet objektív, minden

külső és belső tulajdonságot rögzítő képet készíteni senkiről. Egy kép elkészülését a technika eszközök mellett számos tényező befolyásolja, egyaránt függ a fotós és a modell állapotától az adott pillanatban. A festmények elkészülése több időt igényel, a mű készítője és az ábrázolt ember között egy összetett folyamat során bensőséges viszony alakul ki. A festő egyszerre figyel önmagára és az előtte lévő figurára. Rögzíti személyes benyomásait, érzéseit és a külvilágra figyelve objektíven szemléli képének témáját, a modelljét. A két nézőpont alkotás közben soha nem lehet azonos, de a kész képen a készítő elfogultsága és tárgyilagossága egyszerre, egymást kiegészítve jelenik meg.

### Christopher Isherwood

Az alkotói magatartás, az objektivitásra törekvés és témájával elkerülhetetlen szubjektív viszonyba kerülés követhető nyomon Christopher Isherwood *Goodbye to Berlin*<sup>30</sup> című regényében is. A híres első mondatok még a tárgyilagosságba vetett hit teljes bizalmáról tanuskodnak: „Fényképezőgép vagyok, nyitott rekesszel, teljesen passzív, felvételeket készítek, nem gondolkodom.” (Isherwood, 1958/-, 7.)



94. Francis Bacon: Triptichon, 1974 március című kép jobb oldali táblájáról részlet, 1974, olaj/vászon, a vásznak egyenként 198x147.5cm, magángyűjteményben

A külvilág, a háborúra készülő Németország azonban nem alkalmas a tétlen szemlélésre, a változások mindenkire hatással vannak, az addig nyitott metropoliszban az élet gyökeresen megváltozik. A naplószerűen megírt történetekben a főszereplő — aki maga az író — nem tud kívülállóként viselkedni, szemlélőből aktív szereplővé válik. A

<sup>30</sup> A magyar fordításban más lett a cím, a könyvkiadó és a fordító átvette a regény alapján készült híres filmét, így ez *Goodbye to Berlin*-ről *Kabaré*-ra változott.



regénybeli elbeszélő és a valós szerző természetesen nem azonos, az önéletrajzszerű beállítás Isherwood eszköze, hogy a cselekmény érzékletes leírása mellett a regény tárgya legyen a szöveg keletkezésének, létrejöttének bemutatása is. Az a fikció, hogy a főhős maga az író, lehetővé teszi, hogy ne csak a szerző beszéljen kitalált szereplőjéről, hanem éppen fordítva, a kitalált személy, ha nem is magáról az íróról, de az író alkotói módszeréről valljon. Isherwood ez által dokumentálhatja az írás közben változó lélekállapotot, a szenvtelenség elvesztését, a témához való közelkerülést. A cselekmény közben az elbeszélő személyes érzelmei egyre többször megjelennek, már nemcsak szemléli a körülötte lévők életét, hanem szerepet is vállal azok alakulásában, míg végül a regény záró mondataiban már saját magát is a környezetbe belesimulva, kívülről szemléli „Egy kirakat üvegében megpillantom az arcomat, és döbbenet látom, hogy mosolygok. Muszáj mosolyogni, amikor ilyen szép az idő. A villamosok ide-oda járnak a Kleiststrassén, pontosan úgy, mint máskor. Valami különös meghittséget árasztanak, akár csak az utcai járókelők vagy a nollendorfplatzi megálló teabába-szerű kupolája, bámulatosan hasonlítanak valamire, ami az emlékezetünkben él a normális és kellemes múltból- mint egy nagyon jól sikerült fénykép.” (Isherwood, 1958/-, 301.)

Isherwood a regény elején és végén is a fényképezést, a fotó hasonlatot használja, mint a valóság megragadásának és rögzítésének legobjektívabb módszerét. Ezzel szemben, mint ahogy azt Deleuze írja tanulmányában, Bacon viszonya a fényképezéshez nem ilyen egyértelmű. Megveti és csodálja egyszerre. Annak ellenére, hogy munkáihoz gyakran használ fotót, így nyilatkozik a témáról: a fénykép nem annak ábrázolása, amit látunk, hanem az, amit a modern ember lát.<sup>31</sup>

Az Isherwoodi vágy, hogy valaki maga legyen a tárgyilagos képkészítő és önmagát kívülállóként, de az ábrázolt képen belül szemlélje, leginkább az olcsó igazolványképkészítő automaták esetében valósul meg. Az ember, mikor beül a kis dobozba, mintha magába a fényképezőgépbe ülne be. A lehetőségek ugyan viszonylag kötöttek, de ő maga komponál, saját maga válik fotóssá, a kép készítőjévé, ugyanakkor ő a lefotózott figura, az elkészült kép témája is. Francis Bacon szívesen ült a képkészítő automatába, több ilyen fotósorozata ismert, ezeket festés közben gyakran felhasználta.

---

<sup>31</sup> Deleuze, G.(2000) 55-56. o.

Elképzelhető, hogy képeinek egyik gyakori motívuma, a figurák elhelyezése egy szűk dobozba innen származik.



95. Francis Bacon igazolványkép készítő fotóautomatával előállított sorozatai

A fotózás elterjedése befolyásolta a festészet alakulását, Bacon nézete szerint ezzel nem a figurális festészet létjogosultsága kérdőjeleződött meg, csak átalakult a valósághűség, a realizmus jelentése. A szemlélet, a nézők elvárása, a látásmód változott. Bacon realista festőnek vallja magát, és mint ilyenek, célja a valóság minél precízebb láttatása, ennek eléréséhez minden eszközt felhasznál, így a fényképezést is. Képei készülhetnek a modell utáni festés, tehát a megfigyelések, az emlékek és fotók alapján. Schmied szerint, ha az emlékezés bizonytalan közelséget jelent, akkor a fénykép a távolságtartás precizitását.<sup>32</sup> A távolságtartás nagyon fontos Bacon számára, a képeit elkészültük után rögtön üveges keretbe helyezte. Erről több interjúban is beszél. „Mivel nem használok firniszt vagy más fixálót, és mivel nagyon síkszerűen festek, az üveg segít egységesíteni a képet. Kedvelem azt a távolságot is, amit az üveg a mű és a néző között teremt – olyan messze szeretném eltávolítani a tárgyat a nézőtől, amilyen messze csak lehet.”<sup>33</sup> A néző és a kép közötti távolságot ez egyfelől valóban megnöveli, de ugyanakkor, mint azt a legjobban installált, a legjobb lámpákkal felszerelt Bacon kiállításokon is

<sup>32</sup> Schmied, W.(2000) 47. o.

<sup>33</sup> A Bacon idézet Wieland Schmied: A munkafolyamat és célja című tanulmányában szerepel. In: *Enigma*. (2000) 23. szám, 26. o.

megfigyelhetjük, a néző tükörképe is megjelenhet az üvegen.<sup>34</sup> Ilyenkor egyszerre látjuk magunkat és a képet. Ha zavartalanul akarjuk szemlélni a festményt, több nézőpontot ki kell próbálnunk. Apró lépéseket teszünk, miközben feszülten figyelünk. Cselekedetünk azé a festőéhez hasonlatos, aki modellje és képe előtt minden irányba elmozdul, önmagát nem kímélve, fáradságát feledve, saját testéről szinte megfeledkezve, csak a munkára koncentrálna, különböző távolságokból keresi az optimális látványt.

Isherwood regényének kezdete és befejezése révén összefüggésbe hozható Francis Bacon képeivel. A szerző azonban, barátságuknak köszönhetően, közelebb állt egy másik festőhöz, David Hockneyhez.

Napló készítésnek, a megélt benyomások rögzítésének vizális módja, a vázlattömbe való folyamatos rajzolás. Hockney több füzetét is megjelentette faksimile kiadásban. Ezek közül talán a legérdekesebb a Martha's Vineyard és más helyek/ A harmadik rajztömböm 1982 nyarán című. A kiadvány két részből áll, az egyik maga a vázlatokkal teli rajztömb, a másik Hockney feljegyzései ezekről a munkákról. 1982 nyarán a festő többször meglátogatta Isherwoodot, ekkor készítette vázlatait ahhoz a nagy méretű vászonhoz, melyen az író és barátja, Don Bachardy szerepel.



96. David Hockney: Látogatás Christophernél és Donnál, Santa Monica Canyon 1984, 1984, olaj/vászon, (2 részes) 183x610cm, Ludwig Museum Köln

A festménynek elkészülte után Isherwoodék adták a Látogatás Christophernél és Donnál, Santa Monica Canyon 1984 címet. Hockney, mint ahogy azt írja, két héten

<sup>34</sup>Az utóbbi évek nagy Francis Bacon kiállításain, a tükröződés elkerülése miatt, a festő eredeti szándékától eltérően gyakran üveg nélkül állítják ki a képeket.



keresztül, szinte minden másnap elment hozzájuk teázni. Az ezt megelőző időben csak vacsoravendégként járt náluk. A gyakori nappali látogatásokra a hely pontosabb, más fényviszonyok közötti megismeréséhez volt szüksége. Nem használt fotót, azokat a tárgyakat, részleteket rögzítette csak, melyekre az adott pillanatban felfigyelt. Előfordult, hogy néhány benyomását hazaérkezése után, emlékezetből vetette papírra. Érzékletesen leírja a különbséget a vázlatfüzetbe, és a rajzlapra való rajzolás között. Míg a sima papírlapokra a munka során óhatatlanul megszerkesztett kompozíciók kerülnek (ebben az összefüggésben ez nem minősítést jelent), addig a skiccgűjteményben szereplő rajzok magánjellegű feljegyzések, előfordulnak köztük befejezetlenek, melyeken látszik, hogy készítése során megváltozott a művész szándéka, akadnak olyanak is, hol a véletlenül kialakult képi elemek, a füzet összezsukásakor keletkezett átnyomódások, elmaszatolódások beépülnek a szándékosan húzott vonalak közé. Ha ezeket a füzeteket lapozgatjuk, feltűnik a szabad asszociációs játékkal való hasonlóság. A lapok összességükben a művész gondolatmenetéről, a képkészítési logikájáról, ötletei kialakulásáról vallanak. Maguk az egyes rajzok azonban a jelenben megélt pillanatokat rögzítik. A keletkezésük időpontja pontosan meghatározható. Ebben eltérnek a fényképtől, mert az a másodperc tört része alatt készül, és így nem válik el markánsan a létrejöttét megelőző, illetve követő időszakról. A rajz és fotó közti különbséget Hockney éppen fotómontázsaival teszi szemléletessé. A gyorsan egymás után, apró elmozdulásokkal készített képeket hol fedésben, hol szorosan illesztve kasírozza a kartonra. A sorozatos exponálásokkal, nemcsak a szem pásztázó mozdulatát utánozza, hanem a szemlélés időben lezajló folyamatát is modellezi. Miközben alaposan megnézzük az előttünk lévő dolgokat, szemünk fókuszálása folyamatosan változik. Pillantásunk némely ponton hosszabb ideig megpihen, de vannak részletek, amelyek felett tovasiklik. A montázsokon Hockney ezt a jelenséget szimulálja, az általa fontosnak ítélt motívumokat több nézőpontból is megmutatja, míg a számára érdekteleneket egy szögből, hangsúly nélkül szerepelteti. Látogatás Christophernél és Donnál, Santa Monica Canyon 1984 című képpel is megkísérli a néző irányítását. Hockney szerint a vásznon megjelenő derékszög megtorpanja a felületen fürkésző tekintetet, és mivel ezen a képen célja a házon belüli bókálzás ábrázolása, a festményen kizárólag tompa és

hegyesszögek szerepelnek.<sup>35</sup>A kép készítését megelőző időszakban a festő tanulmányozta a kínai papírtekercseket, és ezt az európai perspektívától eltérő térszemléletet is beépítette munkájába. Így nem létezik horizontvonal, a távolban lévő dolgok a képfelület felső részébe kerülnek. Egyszerre vagyunk kinnt és bent, látjuk a környező tájat és végigsétálunk az összes szobán. A messzi sziklaszirten álló házikó lakás hat ablakából is látszik, így ez a képen, kis eltérésekkel összesen hétszer szerepel. A két vonalrajzban megjelenő figura testetlen, a mögöttük lévő környezet tagolása keresztül megy rajtuk is. A két darabból álló vízszintes vásznon (együtt 183 x 610 cm) egymástól távol, a jobb és bal oldalon mindketten kifelé néznek. Nem ők a kép hangsúlyos szereplői, beleolvadnak a szétfeszülő kompozícióba. A vibráló színekben megjelenő vonalrajz, mintha nem is egy konkrét viszonylatot, hanem csak jelenlétüket jelölné. Az állandó helyszínhez tartoznak, de helyzetük, elfoglaltságuk miatt mindig változik, belakják az egész teret, nem rögzülnek egyetlen ponthoz. Ez az állapot csak egy a számtalan elképzelhető variációból. A festmény készítését megelőző emlékeztető vázlatokból csak egynek, a kép szempontjából a legkifejezőbbnek a felhasználása. Hockney leírja, hogy egy közös utazásuk során észrevette, hogy munkamódszere hasonló Isherwoodéhoz<sup>36</sup>, ő is, mint az író, mindenhová kis füzetekkel megy. A maguk eszközével, de mindketten jegyzetelnek. Az első pillanatban banálisnak tűnő dolgok, szállodák nevei, reggeli fogások, találkozók és az intim megfigyelések, érzelmek egyaránt szerepelnek bennük. A különböző témák már a vázlatok készítése közben is eltérő módon rögzítettek, változó stílusban kerülnek a papírlapokra.

### John Fowles

Különböző korok stílusainak egy szövegen belüli szerepeltetése, Fowles, A francia hadnagy szeretője (1969/1983) című regényének legszembeütőbb jellemzője. A könyv viktoriánus szerelmi történetnek indul, s mint ilyen, a Jane Austin regényekből ismert korrajz, a házasság előtti bonyodalmak, már Fowles első mondatainál körvonalazódnak. E mellett — először csak egy-egy odavetett félmondatban — megjelenik az utólag

<sup>35</sup> A videófilm: *Hockney at the Tate*, (1988)

<sup>36</sup> David Hockney (1985) 15.o

könnyen okos, a külső szemlélő álarcát magára öltő huszadik századi kommentár. A regényben összefonódik a két elbeszélői szemlélet, mind a kettő végig jelen van, csak a hangsúly tolódik el egyre inkább az esszészzerű, modernista fejtegetések irányába. Fowles felhasznál tizenkilencedik századi szövegeket, csakhogy ezek nem szépirodalmiak, hanem filozófiai, orvosi, társadalomtudományi, szociológiai tanulmányokból vett idézetek. A regény keretét adó fiktív szerelmi történet csak imitáció, feleleveníti annak a kornak az irodalmát, melyben játszódik, de a valós, korabeli forráskat a szerző a modern, kétszáz évvel későbbi nézőpontot képviselő elbeszélő én állításainak alátámasztására használja. Az ál-viktóriánus regény csak nyelvhasználatában utánozza tökéletesen a tizenkilencedik századot, de a cselekménynek vannak olyan elemei, melyek nem fordulhattak volna elő egy korabeli szövegben. A tizennyolcadik század végén, tizenkilencedik század elején az arisztokraták mellett a feltörekvő gazdag polgárok is szereplői lehettek a történeteknek, de a cselédek soha. Az ő szerelmi életüket nem tárgyalták párhuzamosan a társadalom elitjének érzelmeivel. Jane Austin hőseinek jelleme alakulhat a történet során, de koruk megváltoztathatatlanságába vetett hitük szilárd. John Fowles figurái csak érzik a társadalmi változásokat, de nem értik az ezeket kiváltó okokat, félnek a rájuk váró ismeretlentől. „A viktoriánusok – Hegel ide, Hegel oda – képtelenek voltak dialektikusan gondolkodni; nem tartozott a természetükhöz, hogy az ellentéteket, a pozitívumot és a negatívumot ugyanannak az egésznek különböző aspektusaként szemléljék. Nem örültek a paradoxonnak, inkább belezavarodtak. Egzisztencialista pillanatok helyett ők az ok-okozat világos láncolatát kedvelték; a határozott, mindent megmagyarázó, gondosan tanulmányozható és körültekintően alkalmazható teóriákat. Persze, ők építettek, mi pedig már olyan régóta rombolunk, hogy az építés ma legalább annyira kérészéletű tevékenységnek tűnik, akár a buborékfújás.” (Fowles 1969/1983, 216.)

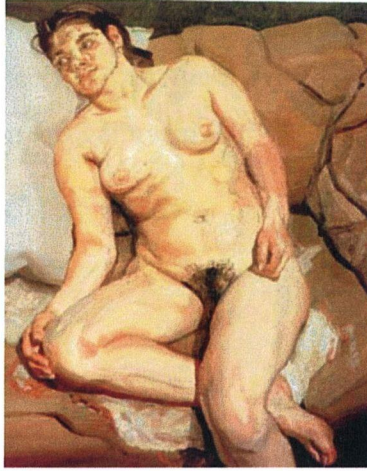
Jane Austin éles szemű megfigyelő, kinek kíméletlen jellemzése az egyénre vonatkoznak. Aki nem tudja betartani az íratlan szabályokat, viselkedési normákat, kellemetlen benyomást tesz a környezetére, zavarja a kialakult rendet. Fowles fordítva



jár el: a viktoriánus kor konvencióit, követelményeit karikírozza, az által, hogy az ennek kényszerűen megfelelő embert teszi nevetségessé.

Fowles a szerelmi történet segítségével egyszerre két időszak korrajzát mutatja be, a felidézett viktoriánust és a második világháború utáni évtizedekét. A romantikus szerelmi történetek Jane Austin és kortársai óta kiüresedtek, sablonosakká váltak, hetente megjelenő füzetecskékben kaphatók az újságárusoknál. Ezek az olcsó, populáris elbeszélések nem szépirodalmi igénnyel készültek, az egyszerű nyelvezet, az előre kiszámítható fordulatok, csak a köznapi emberek monoton, szürke napjait varázsolják színesebbé pár pillanattig. Aki ilyet vásárol, az olvasás közben nem gondolkodni akar, csak egy kicsit álmodozni, vágyakozni. Az az alkotói felfogás, hogy régmúlt korok, klasszikus szerzőinek, olyan ismert munkáit használja fel újra, amelyeknek bizonyos elemei az évszázadok során a mechanikus ismétlések következtében elvesztették eredeti jelentésüket, és csak tartalom nélküli, felületes formai megoldásokká degradálódtak, nemcsak John Fowlesnél, hanem Lucian Freudnál is megfigyelhető. Ebből a szempontból Freudnál a klasszikus előkép, Jean-Auguste Dominique Ingres, és a kiüresedett, csak formalista megoldásokat célul kitűző, évszázadok óta továbbélő műfaj, az, amit ma legegyszerűbben akademista stúdiumrajznak nevezünk. A tanulóévek alatt szinte minden képzőművész készít akt tanulmányokat. Az oktatási struktúrákban ezeknek a feladatoknak az a célja, hogy a leendő művész megismerje az emberi test arányait, anatómiáját, megfelelő technikai jártasságra tegyen szert, melynek segítségével képes legyen rögzíteni azokat az észrevételeit, melyeket a látvány megfigyelése közben megértett. Ezek vonatkozhatnak külső tényezőkre is, például a fény-árnyék viszonyokra, a test térbeli elhelyezkedésére stb. A kezdő művészek a figurát hasonló módon szemlélik, mint egy csendélet almáit, eltekintenek a modell személyiségétől, a külső jegyek minél alaposabb, elmélyültebb megjelenítésére korlátozódik a figyelmük. Nehéz meghatározni az elválasztó vonalat, mikortól tekintünk valamit tökéletes tanulmánynak, vagy egy realista, aktot ábrázoló műalkotásnak. (Ebben az esetben nem minőségi különbségekre, kritériumokra gondolok.) Talán az eltérő készítői szándék szerint lehet a kettőt leginkább elválasztani. Míg az elsőnél a látvány értelmezése az elsődleges cél, az aprólékos megfigyelések válnak egy egységgé, addig a másodiknál a figyelem másra,

lényegibbre irányul, összetettebb relációkkal foglalkozik, a modellt, mint személyiséget igyekszik megragadni, a látványi elemeket ennek megfelelően alkalmazza, esetenként, - mint ahogy azt Freud is sokszor teszi, - szándékosan torzítja.



98. Lucian Freud: Esther<sup>37</sup>, olaj/vászon, 48.9x38.3cm, magángyűjteményben, courtesy James Kirkman Ltd., London

Lucian Freud csak hozzá nagyon közel álló személyekről készít, aktrajzot, vagy festményt. Modelljei: családja nő tagjai, köztük két lánya, és olyan heteroszexuális asszonyok, homoszexuális férfiak, akikhez több évtizedes meghitt barátság fűzi. Az akadémiák, a műtermi beállítások sémáit követi, szinte üres térben, kopott ágyon, vagy fotelben, legfeljebb egy ledobott drapériával festi meg aktjait. Azonban, míg az iskolai stúdiumok beállításai merevek, aszexuálisak, nála gyakoriak az esendő pillanatok, (elszenderedő modellek), az erotikát, testiséget sem elfedő pózok.

A festészet több évezredes történetében a mezítelen emberi test ábrázolása számtalan módon felmerült már. Lucian Freud munkássága természetesen több híres művészhez is kapcsolódik, de ezek közül talán a legfotósabb Jean-Auguste Dominique Ingres. Freud alaposan tanulmányozta a francia klasszicista festő műveit, 1967-ben Francis Baconnal azért utazik Párizsba, hogy megnézzék a nagy mester Grand Palaisban megrendezett retrospektív kiállítását. Az híres európai festészeti akadémiák legtöbbje a klasszicizmus

---

<sup>37</sup> A modell Lucian Freud lánya

időszakában alakult<sup>38</sup>, az ezekben használt oktatási módszerek javarészt ennek a stílusjegynek a tökéletes elsajátítására irányultak. A hagyományos művészeti oktatásban ez a tradíció kissé leegyszerűsített formában a mai napig fennmaradt. Freud, már korai képeinél, a tanulmányok időszakában is terhesnek érzi a kiüresedett formákat, ezért az eredeti forrást (Ingres és kortársait) szeretné megérteni, és az ő művészetének elemeit próbálja a jelenre is érvényesen átfogalmazni.



99. Jean Auguste Dominique Ingres: A nagy odaliszk, 1814, olaj/vászon, 91x162cm, Louvre, Paris



100. Lucian Freud: A szociális segélyek felügyelője, 1994, olaj/vászon, 160x150cm, a művész tulajdona

A hatvanas évek első felében lassan elhagyja az általa mágikus realizmusnak nevezett stílust, munkái naturálisabbakká válnak, a vékony festékrétegeket a vastagabb pasztózusabb anyaghasználat váltja fel. Ekkor kezd aktokat festeni, rajzolni. A változások ellenére továbbra is szorosan kapcsolódik Ingreshez. Egyszerre folytatja és megújítja a klasszicista és az akadémista hagyományokat. Ingres 1814-es, A nagy odaliszk című képén, a figura szemérmesen a hátát mutatja nekünk, de felénk

<sup>38</sup> Az az időszak, mely az európai művészettörténetben a klasszicizmus nevet kapta, az angol kultúrtörténetben a hosszú viktoriánus korszak egy része. Jane Austin és Dominique Ingres kortásak, A büszkeség és balítélet 1813-ban jelent meg, A nagy odaliszk 1814-ben készült el.



visszafordulva, kacéran tekint ránk. A környezetében elhelyezett párnák, függönyök, gyúrt drapériák, drága kelmék, harmónikusan rendezettek, megmunkáltságuk a figuráéval azonosak. Freud képeinek szereplői nem mutatnak ilyen aktivitást, nem jellemzi őket a szégyenlősség és a kihívó magatartás kettőssége, szinpadias gesztusok nélkül tárják fel magukat. A test nem légiesen megfoghatatlan, a bőr nem porcelán bevonatra emlékeztet, mint Ingres aktjainál, hanem a húsok és csontok drasztikusan szinte plasztikusan jelennek meg, mint az akademista anatómia tanulmányoknál. Az aktot körülvevő környezet azonban — ha más módon is, mint Ingresnél — fontos szerepet játszik a kompozíciókban. A műterem lecsupaszítottsága elősegíti, hogy a festő figyelme csak az előtte elhelyezkedő testre koncentrálódjon, ez a hangsúlyosan semleges környezet emlékeztet az akadémiai légkörre. De míg az emberi test tanulmányozására irányuló kurzusokon a stúdiomot készítő diák elsősorban a beállított alakra, és csak másodlagosan az azt körülvevő térre koncentrál, ez által többnyire centrális kompozíciót készít, addig Freud a képszéleknél gyakran durván levág a figurából és a berendezési tárgyakból. Freud képein a vászon egész felülete, minden apró részlet megmunkáltsága a festmény egységét szolgálja. Ez utóbbi megállapítás igaz Ingres képeire is, csak amíg a klasszicista festő azonos anyagkezelést alkalmaz az alak és a környezet megfestésekor, addig Lucian Freud eltérő technikával hordja fel az anyagot a felületre. A lazúrosan, vékonyan felkent részekből, (a műteremből) szinte kidomborodnak a vastagon felvitt, felszáraz olajfestékből több rétegben felépített testek. A háttér, a környezet tehát mindkét festőnél fontos eleme a képnek. Ingresnél a modell körül elhelyezett tárgyak, a drága kelmék, az ékszerek utalnak a figura gazdagságára, finomságára, szimbolizálják társadalmi helyzetét, az adott korban ezáltal őt magát is. Freud tisztában van barátaival, rokonai összetett személyiségével, és mivel éppen ezt a sokrétűséget szándékozik megmutatni, kerüli a közhelyeket, nem azonosítja őket különböző attribútumokkal. A huszadik és huszonegyedik század embere morálisan, egzisztenciálisan egyaránt folyamatosan keresi a helyét a változó környezetben. Nem lehet állandó, tökéletes harmóniát bemutatni az egyén és a külvilág között. Ezt az állapotot csak nyugodt, meghitt pillanatokban lehet átélni, mikor a napi rohanás háttérbe szorul, és olyan körülmények közé kerül az ember, hogy egyszerre érzi magát különleges helyzetben és

otthonosan. Egy modellkedés lehet ilyen, a műterem válhat a világ zajától távol eső idillikus szigetté, de ez a lefestettek személyiségétől alapvetően független hely, helyzet, legfeljebb a festőt tekinthetjük szimbolikusan egynek vele. Freud munkáinál megfigyelhető ez a különbségtétel, másokról készített aktképeinél a háttér színben, kompozíciós megoldásaiban szorosan kapcsolódik a figurához, de festésmódjában élesen elkülönül, önmagáról készített képeinél azonban az egész képfelületen azonos vasagságú, durván felhordott festékrétegből építkezik. (83.kép)

### **Philip Roth**

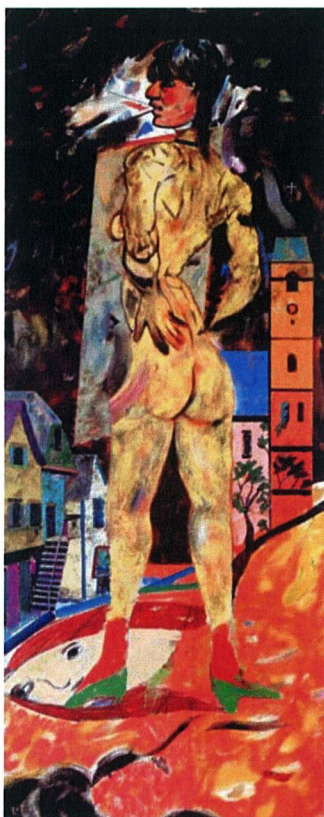
A Londoni Iskola festői közül Kitaj irodalmi kötődése a legerősebb. A többiekkel ellentétben, nemcsak lelkes szépirodalom olvasó, nemcsak személyes barátai írók és irodalmárok, hanem ő maga is folyamatosan ír. Képeit is gyakran kommentálja, történeteket mesél róluk – mely történetek gyakran változnak – tulajdonképpen festményeit „illusztrálja” szövegekkel. Munkái a gyakori művészettörténeti idézetek mellett, zsúfolásig telítettek teoretikus utalásokkal. Képmagyarázatai egyszerre didaktikusak, és rejtőzködőek.

„Most, 1987 csodálatos londoni tavaszán kezdek hinni abban, hogy a képek jelentése kiapadhatatlanul sokféle. Lehetetlen, hogy csak *azt* jelentsék, amit én mondok róluk vagy amely jelentést tulajdonítok nekik. Hasonlóképpen kevésbé hagyatkozhatunk erre, mint más emberek hangosabb véleményére avagy arra, hogy a képek és cselekményük teljes ellenőrzés alatt állnak. Nem szeretném visszaböfögni azt, amit jobb a filozófusokra hagyni, csupán a festészet vonalvezetésétől, az ecsetvonásoktól, festészeti kifejezésmódtól vezettetve próbálnám védeni (mint mindig) a személyeset és az emberit, szeretném azt megóvni (akár megformálását illetően is) a beskatulyázó belemagyarázásoktól, az interpretálástól.” (Kitaj 1988/1994, 52.)

A közép európai származású, de már az Amerikai Egyesült Államokban született Kitaj festészeti tanulmányait Bécsben kezdte, csak ezt követően érkezett Londonba, ahol a Royal College of Art hallgatója lett. (David Hockneyvel együtt.) Londonhoz való erős kötődése ekkor kezdődik. Hosszú időt töltött Európa és Amerika más nagyvárosaiban, de mindig visszatért Angliába. A valós fizikai, földrajzi bolyongásai mellett a kulturális,

szellemtörténeti útkeresés is végéigkíséri pályáját. Hannah Arendt és Walter Benjamin írásainak tanulmányozása közben Kitaj megtalálja az őt leginkább foglalkoztató kérdést. „Festői életpályámnak csaknem a végén kezd izgatni a gondolat, mi a zsidóság. Egy nemzet, esetleg valamely szellemi magatartás vagy valami egyéb? A különféle válaszok között meghatározott esztétika rejtőzik, és sokszor úgy érzem, ez képes stílusommal és bizonytalanságaimmal egyetemben a part felé sodorni.” (Kitaj 1988/1994, 48.)

Az 1984-ben festett önarckép, mint nő című képéhez fűzött szövegében, utal ugyan a II. világháborúban a zsidóságot ért tragédiákra, de ebben az időben megalázott, kitartott osztrák nő kiszolgáltatottságával azonosul.



101. R.B. Kitaj: Önarckép, mint nő, 1984, olaj/vászon, 246.4x77.2cm, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo

„A nevem Hedvig Bacher és sajnálatos módon még élek. Mikor ennek a képnek a festője 19 évesen, akadémiai helytartóként Bécsben élt, én voltam a főbérője és talán hat hónapig a szeretője is egyben. Akkor 37 évesen, a Währinger str. melletti kerti szobámat

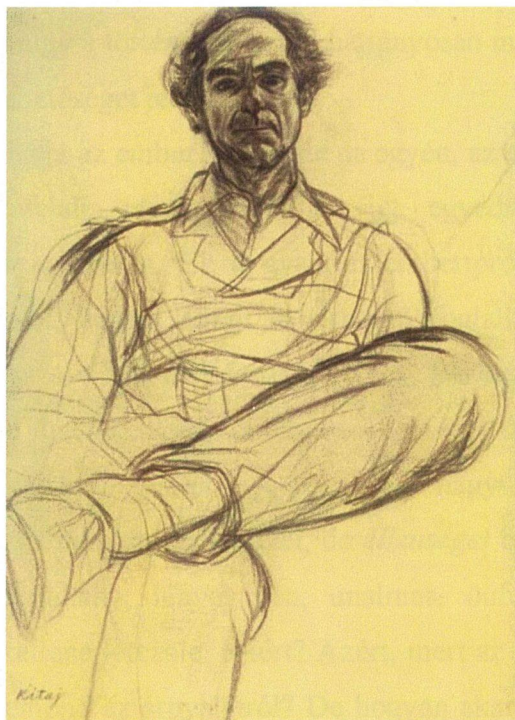


adtam ki neki. Ő egy nagyon vékony, furunkulusoktól szenvedő Eisenhower dzseki amerikai srác volt. Akkoriban volt egy állandó barátom is, egy kultúrált és kicsit szarkasztikus sörfőző. 60 fölött járt, rám 16 éves koromtól vigyázott. 1969-ben bekövetkezett haláláig végig velem maradt. Nem számított neki, hogy én közben kivel háltam. Ő is, én is, sok emberrel feküdtünk le. Emiatt kerültem bajba a náci években, összefeküdtem egy zsidóval és ezért el is kaptak. Ezek az állatok levetkőztettek, és arra kényszerítettek, hogy egy plakáttal a nyakamban végig gyalogoljak a Währinger strassén miközben hangosan kiabálnom kellett, hogy lefeküdtem egy zsidóval. Ugye olvasott ilyeneket a kor történelmében? Nagyobb baj nem lett, mert a sörfőzőnek voltak kapcsolatai. A következő zsidó, akivel lefeküdtem Roland volt. Azért, hogy spóroljunk a fűtéssel, együtt fürödtünk. Egyik vasárnap, miközben öleltük egymást a langyos vízben, elmeséltem neki ezt a történetet. Milyen jó ötlet egy képhez, mondta ő. Megbeszéltük, hogy végigvezetem azokon a helyeken, ahol annak idején meghurcoltak. El is vittem, és ő csinált egy pár vázlatot a helyszíneken. Tavasszal aztán Roland összejött azzal a szomszéd lánnyal, aki a kerten keresztül járt hozzá. Akkoriban mi már nem szeretkeztünk. Mikor ezt a képet 40 évvel később megláttam, írtam neki Londonba és elmondtam, hogy fogalmam sem volt arról, hogy annyira átérezte megalázásomat, hogy magát rakta az én helyembe.” (Kitaj 1994, 144.)

Arra, hogy a szövegben milyen arányban van jelen a valóság, vagy, hogy esetleg egy teljesen fiktív történettel állunk szemben, nem találunk utalást a képen. Az írás pontosan megadja a helyszínt, de a nőalak háttérében nem a bécsi Währinger utcát, és nem a Votiv Kirchét látjuk. A kép és a szöveg nem fedi egymást, nem magyaráz, csak a kételyeket erősíti. Kitaj felvetése: egy másik ember bőrébe való bújás lehetősége, egy kitalált, vagy egy más által megélt múlt magára vállalása, - következménnyel is jár, magával vonzza a saját múlt megtagadását.

Philip Roth, a festő amerikai író barátja — londoni lakásuk egymás közvetlen szomszédságában állt — regényeinek témájául a Kitajt is foglalkoztató problémákat választja. Az egyént mennyire befolyásolja az a történelmi, társadalmi helyzet melybe beleszületett, vagy melyben élni kényszerül? Van-e választási lehetősége, irányíthatja-e saját sorsát? El lehet-e felejteni a származást, meg lehet-e változtatni a múltat, hogyan

lehet bűnők, vagy tragédiák után tovább élni? Hogyan viselkedjen az az ember, akinek szexuális vágyai, beállítottsága eltérő attól, amit a környezetében élők, a társadalmi konvenció elfogadott. A sokat szenvedett, évszázadokon át üldözött zsidóság jelene mindkettőjük leggyakoribb témája. „A monoteisztikus Isten, Ábrahám, Mózes, a próféták, a zsoltáríró, Krisztus, Maimonidész, Marx, Spinoza, Freud, Kafka és Eisterin mind a jövőről szólnak. Ígéretekről beszélnek. Tanulmányaim erről az olyannyira különös népről legalább egy eredményt felmutatnak: a festészet, a diaszporisztikus festészet olyan jelleget és formát kezd felvenni az életemben, amelyet általában a meggyötört zsidó népnek tulajdonítanak. A jegyzék e jegyeiről végtelen lenne és szórakoztató. Ezt a feladatot vigasztalódva meghagyom barátomnak Philip Rothnak és nagyszerű könyvének.” (Kitaj, 1988/1994, 82.)



102. R. B. Kitaj: Philip Roth, 1985, kréta/papír, 77.8x57.2cm, a művész tulajdona

Roth is, Kitaj is erős zsidó identitásuk mellett, figyelmüket mások elesettségére irányítják. Képesek jelképesen bebújni más bőrébe, eljátszani a gondolattal, hogy (jogos) önsajnálattal helyett mások kiszolgáltatottságát is átvállalják. Kitaj Hedvig Bacherje, egy osztrák nő, akit megaláztak a II. világháború alatt. A szenvedő zsidóság és a náci osztrák

nép sztereotípiája felborul, ha az egyéni sorsot szemléljük. A vérzivatar után származásától függetlenül más lehetőségei vannak egy kiöregedett kurtizánnak, és egy világutazó fiatal egyetemistának. Roth Szégyenfolt című regényében a köztudottan zsidó klasszika filológia professzort, Colmom Silket a fekete közösség rasszizmussal vádolja. A volt dékán szinte beleőrül a meghurcoltatásba. Az igaztalan állítás abszurditására csak temetésén – mikor már szinte senki nem érdekel – derül fény, a szertartáson részt vevő nővérén világosan látszódnak a negroid vonások. Silk professzor halványabb bőrszínét kihasználva megtagadja származását, ifjú korában elhagyja családját, új életét hazugságra építi. A karrierjét kerékbe törő vád ugyan hamis volt, nem különböztette meg látványosan fekete diákjait, de élete nagy titka azt bizonyítja, hogy a négerséget negatívumnak, megbélyegzettségnek, megtagadandónak tartotta. Múltját meghazudva, a faji megkülönböztetést elkerülve, fehér zsidónak adta ki magát. Az ő fiataalkori lehetőségei szerint, az amúgy a történelem során hátrányosan megkülönböztetett zsidóság felemelkedést, kitörési lehetőséget jelentett.

A történelem befolyásolhatja az ember sorsát, de az egyén, az esendő ember soha nem a nagy összefüggésekben találja meg a saját békéjét, egyedül kell önmaga számára feldolgoznia az átélt eseményeket. Ez a gyakran embertpróbáló gyötrelmekkel járó folyamat nemcsak Roth-ot, hanem Kitajt is gyakran foglalkoztatja. A Holocaust, a spanyol polgárháború vissza-vissza térő festményeinek. Bár képei (főleg kommentárjai) telítettek morális, etikai üzenetekkel, többnyire — épp úgy, mint Roth — nem foglalkozik aktuálpolitikai kérdésekkel. „A politika a nagy generálózó, az irodalom pedig a nagy részletező, és nemhogy ellentétei, de *ellenségei* egymásnak. A politikának az irodalom dekadens, puhány, lényegtelen, unalmas, önfejű, ostoba, értelmetlen, tulajdonképpen nem is kellene léteznie. Miért? Azért, mert az irodalom részletez. Hogy akar művész lenni, ha lemond az árnyalatról? De hogyan akar politikus lenni, ha *eltűri* az árnyalatot? A művésznak *feladata* az árnyalat. Feladata, hogy *ne* egyszerűsítsen. Döntsön bár úgy, hogy a legegyszerűbb stílusban ír, a' la Hemingway, a feladat attól még megmarad: tudomásul venni az árnyalatot, megvilágítani a szövevényt, befogadni az ellentmondást. Nem kiradírozni az ellentmondást, nem letagadni az ellentmondást, hanem megkeresni, hogy hol van az ellentmondáson belül a meggyötört ember! Engedni



a káosznak, beengedni. Be kell *engednie*. Egyébként propagandát fog produkálni, ha nem egy politikai pártnak, vagy politikai mozgalomnak, akkor az életnek csap ostoba propagandát, olyat, amilyet az élet szeretne magáról.” (Roth 1998/2000, 268.)

Kitaj gondolatmenete sok tekintetben azonos Roth-éval, nem a megszokott módon hozzák közel, teszik átélhetővé a történelmi eseményeket, nem az átlagemberből külső hatások eredményeként hössé vált figurát mutatják be, kinek sorsával könnyen azonosulhat a befogadó, hanem az eleve deviáns emberek viselkedésmódját, reakcióit követhetjük nyomon, az ő helyzetükbe kényszerülünk beleélni magunkat, úgy, hogy a rendkívüli helyzetek abszurdításában ezt a szemszöveget teljesen természetesnek érezzük.

### **Összegzés**

Minden művésznek fontos, hogy a számára leginkább megfelelő eszközzel létrehozott produktumában rögzítse viszonyát ahhoz a helyzethez, helyhez, időhöz, lelkiállapothoz, kultúrához, melyben él. A korszellem műfaji korlátok nélkül elkerülhetetlenül benne rejlik minden műben. Eltérő művészeti ágak képviselői közösen, együttes erővel folyamatosan alakítják saját kulturális közegüket. Néha közvetlenül, néha áttételesen gyakorolnak hatást egymásra. A fejezetben azt vizsgáltam, hogy az önmagukat narratív képeket készítő festőknek valló londoni művészek, mennyiben kötődnek egy másik narratív műfajhoz, az irodalomhoz. A regények és a képek összevetéséből kitűnik, hogy a módszertanilag nehéz vizsgálatok ellenére igazolni látszanak azonosságok. Forráskeresésük, motívum választásuk, és néha munkamódszerük sokban hasonlít az írókéhoz. Az irodalmi művekben példákat találhatunk arra, mikor az elbeszélői én, és a regény írója közötti izgalmas szerepjáték végigvonul a történeten. Ezzel párhuzamosan a képzőművészek képein tematizáltan megjelenik, hogy egy időben befogadjuk is és alkotójuk is képeiknek. A két szerep, az önmagával azonos és az önmagát kívülről szemlélő ember egyforma hangsúllyal történő megjelenése a vizsgált képeken és a regényeken egyaránt fellelhető. Előző korok művészeinek összetett rendszerben való megidézése mind a festők, mind az írók hasonló szándékairól árulkodnak. A hagyományok, az eltérő területekről beemelt források, a montázstechnika használata mindkét műfaj alkotói számára kiemelt jelentőséggel bírnak. A festők azonos

szellemiségére utal, hogy egy bizonyos társművészeti ághoz ilyen szorosan, kiemelt módon kapcsolódnak.

## Utószó – Személyes viszonyom a Londoni Iskola festőihöz

Mindig kerestem azokat a festőket vagy mestereket, akik az engem érdeklő festészeti kérdésekkel, hozzám közel álló technikával dolgoztak, dolgoznak. Mikor mások képeit nézem, igyekszem megérteni milyen megfontolások alapján alakította ki készítője a festmény végleges állapotát. Próbálom a magam számára használható tanulságokat levonni belőle, olyan elemeket találni, melyek beépíthetők képeimbe. Ezt nem feltétlen a kisajátítás gesztusával teszem, cselekedetem azon a meggyőződésen alapul, hogy lehetetlen és értelmetlen mások munkáit figyelem nélkül hagyni, hiszen minden kép csak kulturális kontextuson belül vizsgálható. Ezek a kontextus pedig különböző munkák összevetése révén jön létre. Nagyon korán elkezdett foglalkoztatni a kérdés, hogy hogyan lehetséges az önálló elképzelések megtartása mellett egy szellemi közösséghez tartozni, függetlennek lenni és egyben szakmai közeghez is kötődni. A művészetoktatási intézményekben mindenkit érintő elméleti képzés melletti személyre szabott korrektúrák éppen ezt teszik lehetővé a hallgatók számára. Az egyetemi képzés időtartama azonban pár év, egy festői életútnak meghatározó, de nagyon rövid időszaka. Kutatásomban olyan csoportot kerestem, ahol ez a modell hosszútávon érvényesül. Egymás munkáit tiszteletben tartó, olykor egymásnak segítő, hasonló világnézetű és műveltségű, de szuverén egyéniségű, eltérő stílusban dolgozó festőket kerestem. Választásom több okból esett a Londoni Iskola festőire. Ők olyan képzőművészek, kiknek hatalmas életműve egyrészt már az egyetemes művészettörténet részei, másrészt a még életben lévő tagok a mai napig meghatározói a kortárs művészeti szcénának. Hatásuk vitathatatlan, a fiatalabb generáció több képviselőjének hivatkozási alapjait is ők adják. De nemcsak az új brit művészek, hanem Európa többi részén és az Amerikai Egyesült Államokban is akadnak olyan festők, akik szorosan kapcsolódnak munkásságukhoz.

Rám eltérő erősségekben, különböző időszakokban, de szinte valamennyien hatottak. Legkorábban, egyetemi alapképzésem idején Frank Auerbach és Leon Kossoff, expresszivitásuk és erős faktúrájú felületeik révén. 1996-ban Francis Bacon retrospektív párizsi kiállításának megtekintése után kezdtem nagy, pasztellszínű, rózsaszín és



világoskék homogén háttereket használni. Kitaj festményeket eredetiben először 1999-ben láttam Bécsben, és igazolást találtam bennük az erős, fekete kontúrok létjogosultságára. Hodgkin képeivel a DLA képzés idején találkoztam londoni utazásom során, a nála látott foltrendszerekből kialakított erős térhatást tudatosan próbáltam alkalmazni DLA mestermunkámon. Lucian Freud festményei láthatóan nem befolyásolták képeimet, hatásukra azonban átértékelődött a művészettörténethez való viszonyom, példát találtam arra, hogyan lehet az idők során kiüresedetté vált formai megoldásoknak új jelentést adni. A hozzám legközelebb állónak azonban David Hockney művészetét érzem. Becsülöm azt a hatalmas munkát, amellyel egy-egy ötletét körüljárja és megvalósítja. Követendőnek tartom azt a szabadságot, ahogyan anyagokkal bánt, és ahogyan új formarendszerekkel kísérletezik.

Annak ellenére, hogy a festők munkáit reprodukciókról és külföldön látott kiállításokról külön-külön javarészt ismertem, meglepetésként ért az 1999-es bécsi kiállítás School of London címe. Nem tudtam a köztük lévő kapcsolatáról. Próbáltam utánajárni, kerestem erre vonatkozó művészettörténeti tanulmányokat. Az eredmény, az információ hiányossága tovább fokozta kíváncsiságomat. Évekig tartó gyűjtőmunka után arra gondoltam, hogy ha nem is hagyományos tudománytörténeti szempontok szerint, de megfoghatók, leírhatók a festők közötti azonosságok. Három fő témacsoportot választottam ennek igazolására. Először művészet- és eszmetörténeti nézőpontból közelítettem meg a kérdést. A második részben, a portréfestészet kapcsán főleg a festészettechnikai megoldások érdekeltek. A disszertáció írása közben, hogy jobban megismerjem munkásságukat, a gyakorlatban is kipróbáltam anyaghasználatukat. A harmadik nagy fejezet tér el a legjobban a már meglévő diszciplináktól, képeket és irodalmi műveket vettem egybe. Ez a rendhagyó megközelítésmód nem egyezik se az esztétika, se a művészettörténet módszereivel, de modellez egyfajta gondolkodásmódot, ahogyan egy festő kapcsolódási pontokat talál, inspirációit meríti a társművészetekből. A disszertáció egész szövege egy festő nézőpontjából íródott. Nincsenek benne teljességre törő képelemzések, e helyett munkákat vetek össze mindig más, de egy adott szempont szerint. Ez azzal a megközelítésmóddal rokon, ahogy festőként a művészettörténetről, tágabb értelemben a kultúráról gondolkodom. Észreveszek egy jelenséget, próbálom

megérteni, asszociációk révén összefüggésekbe hozni, majd saját rendszerembe illeszteni.

A disszertáció szövegének felépítése, szempontjai, a dokumentáció és a felhasznált irodalom összeválogatása megmutatja gyakorlati munkám elméleti háttérét.

## Szakmai önéletrajz

Radák Eszter

Születési hely, idő: Budapest, 1971. április 24.

Cím: 1091 Budapest Haller utca 88.

Telefonszám: 06 20 3129477

Email: radak@eszterradak.info

Tanulmányok, munkahely:

1991-1996 Magyar Képzőművészeti Egyetem, Festő szak

Mesterek: Klimó Károly és Maurer Dóra.

1991-1995 Magyar Képzőművészeti Egyetem, Intermédia szak

Mester: Peternák Miklós

1996 Diploma a MKE festő és vizuális nevelés szakán

1996-1998 Mesterképző, MKE

1993-1998 ELTE Bölcsészkar, Esztétika szak

1998-1999 Akademie der Bildende Kunst Wien, Hubert Schmalix mesterosztályán

2000-től Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar, DLA képzés

Mester: Keserü Ilona

2000-től tanársegéd, 2004-től adjunktus a Magyar Képzőművészeti Egyetem Festő szakán

2002 Diploma az ELTE Bölcsészkarán

Díjak, ösztöndíjak:

1993. Sommerakademie für Bildende Kunst, Salzburg. Mester: Hermann Nitsch

1996. Magyar Intézet, Párizs, Cachan Művésztelep

1997. Magyar Intézet, Párizs, Cachan Művésztelep

1998. Herder ösztöndíj (Bak Imre díja)

2000. Budapest Galéria, Kunstverein Alte Schmiede közös ösztöndíja Bécs

2001. Római Magyar Akadémia

2001. Montreuil, Párizs – Nyitott műtermek

2002. Strabag festészeti díj, fődíj

2002. Buddy Bear Projekt- Berlin

Önálló kiállítások:

1994. Nádasdy vár - Sárvár, Bartek Péterrel

1996. Gallery by Night - Stúdió Galéria, Budapest

1997. Dynosoft Galéria - Budapest, Nagy Krisztával  
Éri Galéria, Budapest



- 1998. TEart Galéria, Szentendre
- 1999. Universitat Wien Grosse Festsaal
- 1999. Éri Galéria, Budapest
- 2000. Gallery by Night
- 2001. Raiffeisen Bank, Budapest
  - Universitat Wien Grosse Festsaal
  - Bukaresti Magyar Intézet
  - Nyitott műtermek, Montreuil (Párizs)
- 2002. Bálint Zsidó Közösségi Ház, Budapest
- 2003. Nevelők Háza, Pécs
  - Matáv Galéria, Budapest
  - Ericsson Galéria, Budapest
- 2005. Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
- 2006. Volksbank, Budapest, Varga Patrícia Minervával és Soós Nórával
- 2007. Pataky Művelődési Központ, Budapest

Fontosabb csoportos kiállítások:

- 1992. Mező - Barcsay Terem, Budapest
- 1993. Tondo - Budapest Galéria, Budapest
  - Rajz, rajzolás - Lengyel Kulturális Intézet, Budapest
- 1994. Maurer és Jovánovics osztályok - Művésztelep Galéria, Szentendre
  - Festung Hohensalzburg, Salzburg
- 1995. Budapest Art Expo, Budapest
  - Tanulmányi Raktár - Szépművészeti Múzeum, Budapest
  - Gesztus - Barcsay Terem, Budapest
- 1996. Installáció - Műcsarnok, Budapest
  - Gesztus és gesztus - Pécsi Galéria, Pécs
  - Vass Gyűjtemény - Ernst Múzeum, Budapest
  - Budapester Kunststudenten - A. Dürer Gesellschaft, Nürnberg
  - Cachan Théâtre, Párizs
  - Kiméra - Szombathelyi Képtár, Szombathely
- 1997. Cherchez la Femme 3. - Szombathelyi Képtár, Szombathely
  - Szanatórium 1. - Völgy utca, Budapest
  - Olaj, Vászón - Műcsarnok, Budapest
  - Szanatórium 2. - Artpool, Budapest
  - Visual Poetry - Magyar Képzőművészeti Egyetem
  - Hungarian Institute (Éri Galéria), Stuttgart
  - Art Expo-Budapest, Műcsarnok
- 1999. Fiatal művészek-Éri Galéria
  - Rácz és Éri Galéria közös kiállítása New York
- 2000. ARCO-Madrid
  - Intermédia- Műcsarnok
- 2001. Dialógus- Műcsarnok
  - Doktoranduszok kiállítása- Gödöllő

- Apolló Mozi- Pécs  
 Lehetetlen- Artpool  
 DLA hallgatók- Pécsi Galéria  
 Klíma - Műcsarnok  
 Római Magyar Akadémia  
 Nőművészek Magyarországról- Új-Delhi  
 2002. Szivárvány- Zsidó Múzeum Budapest  
 Radák Eszter és a KÁOSZ- Új Galéria, Pécs  
 Strabag festészeti díj- Ludwig Múzeum Budapest  
 DLA hallgatók- Pécsi Galéria  
 Zweite Welt- Berlin, Allianz Biztosító  
 2003. Friss művek- Műcsarnok  
 DLA hallgatók- Pécsi Galéria  
 Víz- Atersee, Ausztria  
 DLA hallgatók mestermunkái- Múzeum Galéria, Pécs  
 Tradíció és avantgarde-LENTOS, Kunstmuseum, Linz  
 Belső terek- Bartók 32 Galéria, Budapest  
 2004. Második világ- A.P.A., Budapest  
 Csendélet- Ernst Múzeum, Budapest  
 2005. Áldozat engesztelés- Zsidó Múzeum, Budapest  
 Szabad Művészetek Doktora (10 éves a DLA képzés Pécsen)- Ernst Múzeum,  
 Budapest  
 2006. Friss színek- Csepel Galéria, Budapest  
 10-éves a Strabag Festészeti Díj- Ludwig Múzeum, Budapest

#### Művek közgyűjteményben

Magyar Intézet Párizs  
 Kecskeméti Képtár  
 Hypo Bank, Budapest  
 Városi Képtár Veszprém-Vass Gyűjtemény  
 Universitat Wien  
 Raiffeisen Bank  
 LENTOS, Neue Galerie der Stadt Linz  
 Magyar Nemzeti Galéria  
 Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar  
 Janus Pannonius Múzeum, Pécs  
 Attersee Halle  
 Matáv Gyűjtemény  
 Magyar Köztársaság Brüsszeli Kirendeltsége  
 Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár  
 Magyar Nemzeti Bank

## *Irodalomjegyzék*

- Adam, P. (1997): *David Hockney and his friends*. Absolute Press, Bath
- Adams, B., Jardine, L., Maloney, M., Rosenthal, N., Shone, R. (1997): *Sensation, Young British Artists from the Saatchi Collection*. Thames and Hudson in association with the Royal Academy of Arts, London
- Aillagon J-J. (1999, szerk.): *David Hockney Espace/Paysage*. Centre Georges Pompidou, Paris
- Althusser, (1994): *A Critical Reader*. Blackwell, Oxford
- Archimbaud, M. (1993/2000): *Francis Bacon In conversation with Michel Archimbaud*. Phaidon Press Limited, London
- Atkinson, T. (2000): Secure objects and ancestor worship: Kitaj's practice versus transactions of an Art and Language history. In: Aulich, J., Lynch, J. (szerk.): *Critical Kitaj, Essays on the work of R. B. Kitaj*. Manchester University Press, Manchester 139-152.
- Auerbach, F. (1999): Going against the grain. In: Peppiatt, M., Lloyd, J.(szerk.): *Die School of London./ The School of London*, KunstHausWien, Wien 129-136.
- Aulich, J. (2000): Kitaj, history and tradition. In: Aulich, J., Lynch, J. (szerk.): *Critical Kitaj, Essays on the work of R. B. Kitaj*. Manchester University Press, Manchester 153-168.
- Auping, M. (1995/1997): A long view. In: Auping, M., Elderfield, J., Sontag, S., Price, M.(szerk.): *Howard Hodgkin paintings*. Thames and Hudson in association with The Modern Art Museum, Fort Worth, Texas. 9-32.
- Bacon, F., Peppiatt, M. (1987/1999): Interview. In: Peppiatt, M., Lloyd, J.(szerk.): *Die School of London./ The School of London*, KunstHausWien, Wien 67-70.
- Barnes, D. (1936/2003): *Éjerdő*. Kalligram Könyv- és Lapkiadó Kft., Pozsony (Előszó:
- Barthes, R. (1992) *Válogatott írások*, Európa, Modern könyvtár, Budapest
- Eliot, T. S.[1937], Utószó: Szegedy-Maszák Mihály[1994])
- Bell, J. (2000): *Five hundred self-portraits*. Phaidon Press Limited, London
- Bowery, L. (1993): An Interview with the Artist. In: *Lucian Freud Recent drawings and etchings*.Matthew Marks Gallery, New York



- Brighton, A. (2001): *Francis Bacon*. Tate Publishing, London
- Burroughs, W. S. (1977/2001): *A narkós*. Cartaphilus Kiadó, Budapest
- Burroughs, W. (1981/2001): *A vörös éjszaka városai*. József Attila Kör-Osiris Kft, Budapest
- Cappock, M., Dawson, B. (2001): *Francis Bacon's Studio at the Hugh Lane*. Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublin
- Clothier, P. (1995): *David Hockney*. Abbeville Press Publishers, New York, London, Paris
- Cook, A. (1993): *Lucian Freud Recent drawings and etchings*. Matthew Marks Gallery, New York.
- Corbett, D. P. (2000): Authority and visual experience: word and image in R. B. Kitaj. In: Aulich, J., Lynch, J. (szerk.): *Critical Kitaj, Essays on the work of R. B. Kitaj*. Manchester University Press, Manchester 44-57.
- Csizmadia Alexa (2001): Vágy vagy rémület- Francis Bacon. *Műértő*, április. 21.
- Davies, H., Yard, S. (1986): *Bacon*. Abbeville Publishing Group, New York
- Dawson, D. (2004): *Inside job: Lucian Freud in the Studio*. Hazlitt Holland-Hibbert, London, New York
- Deleuze, G. (2000): Francis Bacon- Az érzékelés logikája. *Enigma*, 23. 49-83.
- Deppner, M. R. (2000): The trace of the Other in the work of R. B. Kitaj. In: Aulich, J., Lynch, J. (szerk.): *Critical Kitaj, Essays on the work of R. B. Kitaj*. Manchester University Press, Manchester 181-196.
- Elderfield, J., Hodgkin, H. (1995): An exchange In: Auping, M., Elderfield, J., Sontag, S., Price, M.(szerk.): *Howard Hodgkin paintings*. Thames and Hudson in association With The Modern Art Museum Fort Worth, Texas. 65-80.
- Feaver, W. (2002): *Lucian Freud*. Tate Publishing, London
- Ficacci, L. (2003): *Bacon*. Taschen GmbH, Köln
- Foucault, M. (1976/1999): *A szexualitás története I. A tudás akarása*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest
- Fowles, J. (1963/1982): *A lepkegyűjtő*. Európa Kiadó, Budapest
- Fowles, J. (1969/1983): *A Francia hadnagy szeretője*. Árkádia, Budapest

- Fowles, J. (1966/2001): *A mágus*. Európa Könyvkiadó, Budapest
- Fowles, J. (1977/2003): *Daniel Martin*. Európa Könyvkiadó, Budapest
- Friedman, M. (1983): *Hockney Paints the Stage*. Thames and Hudson Ltd, London
- Graham-Dixon, A. (1994): *Howard Hodgkin*. Thames and Hudson Ltd, London
- Graham-Dixon, A. (2001): *Howard Hodgkin*. Thames and Hudson Ltd, London
- Hennig, A. (2003): Hinter der Fassade: Porträts von Francis Bacon. In: *Vernissage*, Die Zeitschrift zur Ausstellung, 36-47.
- Heymer, K. (2001): Die Oberfläche der Leinwand. In: Jacob, W. (szerk.) *David Hockney*. E.A. Seemann Verlag, Leipzig 31-38.
- Heymer, K., Kapp, A., Melia, P., Ottinger, D., Sterckx, P. (2001): Katalog. In: Jacob, W. (szerk.) *David Hockney*. E.A. Seemann Verlag, Leipzig 47-216.
- Heymer, K., Livingstone, M. (2003): *Hockneys Freunde Porträts von 1954 bis 2002*. Knesebeck GmbH, München
- Hicks, A. (1989): *The School of London*. Phaidon Press Limited, Oxford
- Hicks, A. (1989): Art history meets art. In: *New British Art in the Saatchi Collection*. Thames and Hudson Ltd, London 7-10.
- Hicks, A. (1989): School of London. In: *New British Art in the Saatchi Collection*. Thames and Hudson Ltd, London 11-16
- Hicks, A. (1989): Frank Auerbach. In: *New British Art in the Saatchi Collection*. Thames and Hudson Ltd, London 26-33.
- Hicks, A. (1989): Lucian Freud. In: *New British Art in the Saatchi Collection*. Thames and Hudson Ltd, London 38-45.
- Hicks, A. (1989): Howard Hodgkin. In: *New British Art in the Saatchi Collection*. Thames and Hudson Ltd, London 46-55.
- Hicks, A. (1989): R. B. Kitaj. In: *New British Art in the Saatchi Collection*. Thames and Hudson Ltd, London 56-59.
- Hicks, A. (1989): Leon Kossoff. In: *New British Art in the Saatchi Collection*. Thames and Hudson Ltd, London 60-71.
- Hockney, D. (1985): *Martha's Vineyard and other places*. Thames and Hudson Ltd, London

- Hockney, D. (1987): *Faces 1966-1984*. Laband Art Galley, Loyola Marymount University in cooperation with Thames and Hudson, New York
- Hockney, D. (2001): *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*. Thames and Hudson Ltd, London
- Hockney, D.(2003): *Titkos tudás A régi mesterek technikájának újrafelfedezése*. Officina '96 Kiadó, Budapest
- Hockney, D. (2004): *Die Monografie*. Knesbeck, München
- Hughes, R. (1987/1990): English Art in the Twentieth Century. In: *Nothing If Not Critical*. The Harvill Press, London 177-180.
- Hughes, R. (1981/1990): R. B. Kitaj. In: *Nothing If Not Critical*. The Harvill Press, London 269-272.
- Hughes, R. (1982/1990): Howard Hodgkin. In: *Nothing If Not Critical*. The Harvill Press, London 281-285.
- Hughes, R. (1985/1990): Francis Bacon. In: *Nothing If Not Critical*. The Harvill Press, London 316-320.
- Hughes, R. (1988/1990): David Hockney. In: *Nothing If Not Critical*. The Harvill Press, London 336-341.
- Hughes, R. (1988/1990): Leon Kossoff. In: *Nothing If Not Critical*. The Harvill Press, London 343-345.
- Hughes, R. (1992/1996): *Frank Auerbach*. Thames and Hudson Ltd, London
- Hughes, R. (1989/2002): *Lucian Freud paintings*. Thames and Hudson Ltd, London
- Hunyadi Szilvia (2001): Műtermi ásatások. *Műértő*, április. 21.
- Isherwood, Ch. (1939/1958/a magyar kiadás nincs jelölve): *Kabaré (Isten veled Berlin)*. K.u.K. Kiadó, Budapest
- Katz, D. (1969/1983): *Amikor nagyapám átsietett Finnországba*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest
- Kitaj, R. B. (1988/1994): *Szétszórva a világban*. Akadémiai Kiadó, Budapest
- Kitaj R. B. (1994): Colour Plates with prefaces. In: Morphet, R. (szerk.): *R. B. Kitaj: A Retrospective*. Tate Gallery, London 65-214.
- Kitaj, R. B. (1999/2000): A londoni diaszpóra. *Enigma*, 23. 106-112.



- Kossoff, L. (1986/1999): Two texts by Leon Kossoff. In: Peppiatt, M., Lloyd, J. (szerk.): *Die School of London./ The School of London*, KunstHausWien, Wien 99-100.
- Kunth, F. (2003): Francis Bacon und die Moderne. In: *Vernissage*, Die Zeitschrift zur Ausstellung, 48-57.
- Lambirth, A. (2000): Lucian Freud. In: Morphet, R. (szerk.): *Encounters, New art from old*. National Gallery Company Limited, London 129-139.
- Livingstone, M. (1981/1994): *David Hockney*. Thames and Hudson Ltd, London
- Livingstone, M. (2000): David Hockney. In: Morphet, R. (szerk.): *Encounters, New art from old*. National Gallery Company Limited, London 153-163.
- Livingstone, M. (1985/2001): *Kitaj*. Phaidon Press Limited, London
- Livingstone, M. (2001): Wegweiser zu Hockneys späten Landschaften. In: Jacob, W. (szerk.) *David Hockney*. E. A. Seemann Verlag, Leipzig 31-38.
- Lloyd, J. (1999): Tradition and Transformation in Contemporary British Painting In: Peppiatt, M., Lloyd, J. (szerk.): *Die School of London/ The School of London*. KunstHausWien, Wien 13-39.
- Lynch, J. (2000): The Murder of Rosa Luxemburg: monuments, documents, meanings. In: Aulich, J., Lynch, J. (szerk.): *Critical Kitaj, Essays on the work of R. B. Kitaj*. Manchester University Press, Manchester 58-67.
- Nordgren, S. (1995 szerk.): *Marlene Dumas, Francis Bacon*. Malmö Konsthall, Malmö
- Marr, A. (2003): No ordinary looking. *Modern Painters*, Spring 66-69.
- Melia, P. (2001): Ein Anfang anderer Art. In: Jacob, W. (szerk.) *David Hockney*. E. A. Seemann Verlag, Leipzig 21-29.
- Moorhouse, P. (1996): *Leon Kossoff*. Thames and Hudson, Tate, London
- Monsel, Ph. (1994): *Bacon*. Cercle d'Art, Paris
- Morphet, R. (1994): The art of R. B. Kitaj: 'To thine own self be true'. In: Morphet, R. (szerk.): *R. B. Kitaj: A Retrospective*. Tate Gallery, London 9-34.
- Morphet, R. (2000): Frank Auerbach. In: Morphet, R. (szerk.): *Encounters, New art from old*. National Gallery Company Limited, London 33-43.
- Morphet, R. (2000): Howard Hodgkin. In: Morphet, R. (szerk.): *Encounters, New art from old*. National Gallery Company Limited, London 165-175.

- Morphet, R. (2000): R.B. Kitaj. In: Morphet, R. (szerk.): *Encounters, New art from old*. National Gallery Company Limited, London 203-213
- Morphet, R. (2000): Leon Kossoff. In: Morphet, R. (szerk.): *Encounters, New art from old*. National Gallery Company Limited, London 217-235.
- Oliva, A. B. (1989): *William S. Burroughs*. Cleto Polcina Artemoderna, Roma
- Ottinger, D. (2001): Perspektivischer Eros. In: Jacob, W. (szerk.) *David Hockney*. E. A. Seemann Verlag, Leipzig 11-20.
- Peaker, G. (2000): Natural history: Kitaj, allegory and memory. In: Aulich, J., Lynch, J. (szerk.): *Critical Kitaj, Essays on the work of R. B. Kitaj*. Manchester University Press, Manchester 69-81.
- Peppiatt, M. (1999): The School of London. In: Peppiatt, M., Lloyd, J. (szerk.): *Die School of London/ The School of London*. KunstHausWien, Wien 7-13.
- Peppiatt, M. (1999/2000): Francis Bacon dolgozik. *Enigma*, 23. 13-22.
- Peppiatt, M. (1999/2000): A londoni iskola. *Enigma*, 23. 85-100.
- Price, M. (1995): Catalogue raisonne In: Auping, M., Elderfield, J., Sontag, S., Price, M.(szerk.): *Howard Hodgkin paintings*. Thames and Hudson in association With The Modern Art Museum Fort Worth, Texas. 137-200.
- Roth, Ph. (1979/1983): *A szellem árnyékában*. Európa Könyvkiadó, Budapest
- Roth, Ph. (1988/1993): *A tények. Egy regényíró önéletrajza*. Európa Könyvkiadó, Budapest
- Roth, Ph. (1995/1998): *Sabbath színháza*. Európa Könyvkiadó, Budapest
- Roth, Ph. (2000/2003): *Szégyen-folt*. Európa Könyvkiadó, Budapest
- Roth, Ph. (2001/2003): *A haldokló állat*. Európa Könyvkiadó, Budapest
- Roth, Ph. (1967/2004): *A Portnoy-kór*. Európa Könyvkiadó, Budapest
- Rudolf, A., Wiggins, C. (2001): *Kitaj in the aura of Cézanne and other masters*. National Gallery Company, London
- Seipel, W., Steffen, B., Vitali, Ch. (2004): *Francis Bacon and the Tradition of Art*. Kunsthistorisches Museum Wien, Wien
- Schmied, W. (1996): *Francis Bacon Das Bewußtsein der Gewalt*. Prestel, München, New York

- Schmied, W. (1996/2000): A munkafolyamat és célja. *Enigma*, 23. 23-36.
- Schmied, W. (1996/2000): Bacon homoszexualitása. *Enigma*, 23. 42-48.
- Sontag, S. (1995): About Hodgkin. In: Auping, M., Elderfield, J., Sontag, S., Price, M.(szerk.): *Howard Hodgkin paintings*. Thames and Hudson in association With The Modern Art Museum Fort Worth, Texas. 105-112.
- Steffen, B. (2003): Francis Bacon und die Bildtradition. In: *Vernissage*, Die Zeitschrift zur Ausstellung, 6-13.
- Steffen, B. (2003): Die Tradition der Papstbilder und Bacons Interesse an Velasquez. In: *Vernissage*, Die Zeitschrift zur Ausstellung, 14-25.
- Steffen, B. (2003): Die Kreuzigung und das Thema des Fleisches. In: *Vernissage*, Die Zeitschrift zur Ausstellung, 26-35.
- Steffen, B. (2003): Francis Bacons Nachfolge. In: *Vernissage*, Die Zeitschrift zur Ausstellung, 58-63.
- Sylvester, D. (1998): *Francis Bacon: The human body*. University of California Press, London
- Sylvester, D. (1975/2002): *Interviews with Francis Bacon*. Thames and Hudson Ltd, London
- Szegő György (1999): Londoni iskola. *Balkon*, 6. 29-30.
- Wilde, O (1890/2000): *Összes művei, Dorian Gray portréja*. Szukits Könyvkiadó
- Wollheim, R. (1994): Kitaj: Recollections and Reflections. In: Morphet, R. (szerk.): *R. B. Kitaj: A Retrospective*. Tate Gallery, London 35-42.
- Wolf, J. (2000): The impolite boarder: 'Diasporist' art and its critical response. In: Aulich, J., Lynch, J. (szerk.): *Critical Kitaj, Essays on the work of R. B. Kitaj*. Manchester University Press, Manchester 29-43.

### *Filmek*

- Howard Hodgkin*, (1996) rendezte: Raimes, M., pal vhs, 52 perc, Phaidon, London
- Hockney at the Tate*, (1988) rendezte: Benson, A., pal vhs, 52 perc, Phaidon, London
- David Hockney pleasures of the eye*, (1997) rendezte: von Boehm, G., pal vhs, 56 perc, Phaidon, London



*A Bigger Splash, Porträt des Malers, Grafikers und Bühnenbildners David Hockney,*  
1974, rendezte: Hazan, J. 100 perc, az ARTE televízió 2003. december 11.-i adása  
*Die Farben der Musik,* 2002, rendezte: Maryte Kavaliauskas, Seth Scheidemann.  
85.perc

## *Képjegyzék*

1. Helen Lessore: Szimpózium 1974-77 olaj/vászon 167,9x213,7 cm, The Tate Gallery, London
2. fotó: John Deakin. Balról jobbra: Timothy Behrens, Lucian Freud, Frank Auerbach és Michael Andrews látható a londoni Wheeler's étteremben 1962-ben, The Estate of Francis Bacon, Fagginato Fine Arts, London
3. Edgar Degas: Fürdés után, 1888-1892, pasztell/papír, 103.8x98.4cm London, National Gallery
4. Francis Bacon: Három figura és egy portré, 1975, olaj/vászon, 198x147.5cm The Tate Gallery, London
5. R. B. Kitaj: Marynka dohányzik, 1980, pasztell, szén/papír, 90.8x56.5cm a művész tulajdona
6. Lucian Freud: Éjjeli portré, arccal lefelé 1999-2000, olaj/vászon, 151x156cm, a művész tulajdona
7. Howard Hodgkin: Degas után, 1993, olaj/fa, 66x76cm, magángyűjtemény, London
8. Henri Matisse: A társalgás, 1909-1910, olaj/vászon, 177.1x220.3 cm, Ermitage, Szentpétervár
9. R. B. Kitaj: Los Angeles No.3, befejezetlen 2001, olaj/vászon, 121.9x121.9 cm, The Artist courtesy of Malborough Fine Art, London
10. David Hockney: Mr. és Mrs. Clark és Percy, 1970-1971, akril/vászon, 214x305 cm, The Tate Gallery, London
11. Henri Matisse: A ház lakott csöndje, 1947, olaj/vászon, 54.9x46 cm, magángyűjtemény, Párizs
12. R. B. Kitaj: A világ testének tanulmánya, 1974, pasztell/papír, 76.2x50.8 cm, magángyűjtemény
13. Ismeretlen festő (Ágoston oltárának mestere): Madonnát festő Szent Lukács, 1487, 135x92cm, Germanisches National Museum, Nürnberg
14. Henri Matisse: A festő és modellje, 1916-1917, olaj/vászon, 146x97.1cm, Musée National d'Art Moderne Paris
15. Lucian Freud: Belső tér Paddingtonban, 1951, olaj/vászon, 152.4x114.3cm, Walker Art Gallery, National Museums and Galleries on Merseyside

16. Henri Matisse: Múterem, Quai St Michel, 1916, olaj/vászon, 146x116.2 cm, The Phillips Collection, Washington DC
17. Henri Matisse: Belső tér, Nizza, a szieszta 1922, olaj/vászon, 66x54.5 cm Muse'e National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
18. David Hockney: A szoba, Tarzana, 1967, akryl/vászon 243.8x243.8 cm, magángyűjteményben
19. Howard Hodgkin: Belső tér figurával, 1977-1984, olaj/fa, 137.2x152.5cm, Saatchi Collection
20. Diego Velazquez: IV. Fülöp vadkanra vadászik, 1632-1637, olaj/vászon, 182x302 cm, London National Gallery
21. R. B. Kitaj: Amerika (Baseball), 1983-1984, olaj/vászon, 152x152 cm, magángyűjteményben
22. Leon Kossoff: Gyerekek uszodában, 1969 augusztus, szombat reggel 11 óra, 1969, olaj/fa, 152.5x205 cm, Saatchi Collection
23. David Hockney: Gregory úszik, 1982, polaroid kollázs, 83.3x141.9 cm
24. Vincent van Gogh: Festő az úton Tarascon felé menet, 1888, olaj/vászon, 48x44cm megsemmisült, Magdeburg Kaiser Friedrich Museum tulajdona volt
25. Francis Bacon: Tanulmány Van Gogh portréjához I., 1956, olaj/vászon, 152.5x117cm, Norwich, Robert and Lisa Sainsburg Collection
26. Francis Bacon: Tanulmány Van Gogh portréjához II., 1957, olaj/vászon, 198x142cm, magángyűjteményben
27. Francis Bacon: Tanulmány Van Gogh portréjához III., 1957, olaj/vászon, 198x142cm, Hirshorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution, Washington D.C.
28. Francis Bacon: Tanulmány Van Gogh portréjához IV., 1957, olaj/vászon, 198x142cm, The Tate Gallery, London
29. Francis Bacon: Tanulmány Van Gogh portréjához V., 1957, olaj/vászon, 198x142cm, Hirshorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution, Washington D.C.



30. Francis Bacon: Tanulmány Van Gogh portréjához VI., 1957, olaj/vászon, 198x142cm, London Arts Council Collection and Hayward Gallery
31. David Hockney: Menekülés Itáliába- Svájci tájkép, 1962, olaj/vászon, 183x183 cm, Kunstmuseum, Düsseldorf
32. David Hockney: Egy ember esőben állt a háza előtt, 1962, olaj/vászon, 214x153 cm (3 részes), Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent
33. Howard Hodgkin: Bombay-i naplemente, 1972-1973, olaj/fa, 85x92 cm, magánggyűjtemény, London
34. Howard Hodgkin: Lent a völgyben, 1985-1988, olaj/fa, 73.7x91.5 cm, Bruce and Judith Eissner Collection, Massachusetts
35. David Hockney: És a barlangok? 1991, olaj/vászon, 91x122 cm, Hans and Vivien Buehler, Beverly Hills, California Courtesy L.A. Louver Gallery, Venice, L.A.
36. Howard Hodgkin: David Hockney látogatása után, 1991-1992, olaj/fa, 48.9x61.6 cm, Barclays Bank Collection
37. David Hockney: Csiga tér, festészet, mint performance, 1995-1996, vegyes technika, 215.5x580x305 cm, a művész gyűjteményében
38. David Hockney: Garrowby Hill, 1998, olaj/vászon, 152.3x193 cm, Museum of Fine Arts, Boston
39. David Hockney: Egy nagyobb csobbanás 1967, akril/vászon, 242.6x243.8cm, The Tate Gallery, London
40. Bacon: Vízszugár 1979, olaj/vászon, 198x147,5cm, The Estate of Francis Bacon
41. Bacon: Vér a padlón, 1986, olaj/vászon, 198x147.5, magánggyűjtemény, Melbourne
42. Bacon: Homokdűne 1983, olaj, pasztell/vászon, 198x147,5cm, Fondation Beyeler, Basel
43. Michael Andrews: A Temze apálykor, 1994-95, olaj/vászon, 167,6x142.9cm, magánggyűjteményben
44. Francis Bacon: Lucian Freud portréja, 1951, olaj/vászon, 198x137cm, The Witworth Art Gallery, The University of East Anglia
45. Lucian Freud: Férfi bogánccsal (Önarckép), 1946, olaj/vászon, a művész tulajdona
46. Lucian Freud: Önarckép, 1949, olaj/vászon, 25x17cm, magánggyűjteményben

47. Francis Bacon: Lucian Freud portré, 1965, olaj/vászon, 159x139cm, magángyűjteményben
48. Lucian Freud: Visszatükröződés két gyerekkel (Önarckép), 1965, olaj/vászon, 91.5x91.5cm, Thyssen Bornemisza Collection, Lugano
49. Francis Bacon: Dupla portré (Freud, Auerbach), 1964, olaj/vászon, 2 darab egyenként 165x145cm
50. Frank Auerbach: E. O. W. feje III, 1963-64, olaj/fa, 68.6x57.7cm, Saatchi Collection, London
51. Francis Bacon: Három tanulmány Lucian Freud portréjához. Triptichon, (részlet-középső tábla), 1966, olaj/vászon, a részek egyenként 35,5x30.5cm, magángyűjteményben
52. Lucian Freud: Szobabelső kezitükörrel (Önarckép), 1967, olaj/vászon, 25.5x17.8cm, magángyűjteményben
53. Francis Bacon: Tanulmány Lucian Freud portréjához, 1971, olaj/vászon, 198x147,5cm
54. Lucian Freud: Visszatükröződés (önarckép), 1981-82, olaj/vászon, 30,5x25.4cm, magángyűjteményben
55. Lucian Freud: Francis Bacon, 1951, olaj/fémlemez, 17.8x12.8cm, letétben Tate Gallery, London
56. Francis Bacon: Önarckép, 1956, olaj/vászon, 198x137cm, Courtesy Massimo Martino, Lugano
57. Lucian Freud: Michael Andrews és June, 1965,1966, olaj/vászon, 60x70, magángyűjteményben
58. Michael Andrews: Fejtanulmány figurákból álló csoportképhez No 10", 1968, olaj/fa, 31.6x16.5cm, Arts Council Collection, Hayward Gallery. London
59. Lucian Freud: Frank Auerbach, 1975-76, olaj, vászon, 40x26,5cm, magángyűjteményben
60. Frank Auerbach: Julia alszik, 1978, olaj/fa, 38.8x38.1cm, magángyűjteményben
61. David Dawson fotója Lucian Freud műtermében, 2002

62. David Hockney: Önarckép fürdőszoba tükörben, mosdóval, New York, 2002, vízfesték, pasztellkréta/papír, 51x35.5cm
63. R.B. Kitaj: Szinkronia F. B.-vel, a forró vágy tábornokával, (részlet) 1968-69, olaj/vászon, 2 részes, a vásznak egyenként 152.4x91.5cm, Mr and Mrs Ian Stoutzker, London
64. Francis Bacon: Önarckép, 1969, olaj/vászon, 35.5x30.5cm, magángyűjteményben
65. R. B. Kitaj: A neo-kubista, 1976,1987, olaj/vászon, 177.8x132.1cm, magángyűjteményben
66. David Hockney: Önarckép 1986 július, 1986, nyomat, fénymásolat, vízfesték/papír, (2 részből áll), 55.9x21.6cm, a művész tulajdona
67. R. B. Kitaj: Két londoni festő, Frank Auerbach és Sandra Fisher, 1979, pasztell, kréta/papír, 56x76.8cm, The Michael and Dorothy Blankfort Collection at Los Angeles County Museum
- 68.a Frank Auerbach: Sandra portréja, 1973-74, vegyes technika/papír, 81.3x55.9, R.B. Kitaj gyűjteménye
- 68.b Fotódokumentáció a készülő műről
69. R.B. Kitaj: Lucian Freud, 1990-91, pasztell, kréta/papír, 77.5x57.2cm, The Metropolitan Museum of Art, New York
70. Lucian Freud: A festő munka közben, Visszatükröződés 1993, olaj/vászon, 101.6x81.7cm, a művész tulajdona
71. Frank Auerbach: Leon Kossoff feje, 1954, olaj/fa, 61x61cm, David Roemer tulajdona
72. Leon Kossoff: Dupla önarckép, 1969, olaj/fa, 2 darab, egyenként 76.2x76.2cm, Saatchi Collection
73. Frank Auerbach: Lucian Freud feje, 1980, rézkarc, 15x13.5cm, Marlborough Fine Art London
74. Lucian Freud: Visszatükröződés (Önarckép), 1985, olaj/ vászon, 56.2x51.2cm, magángyűjteményben
75. Frank Auerbach: Kitaj feje, 1980, rézkarc, 15x13.5cm, Courtesy Marlborough Fine Art London

- 76.a. R. B. Kitaj: Az esküvő, 1989-93, olaj/vászon, 183x183cm, Tate Gallery, London
- 76.b. Fotó: Kitaj és Sandra Fisher esküvője 1983
77. David Hockney: Kitaj a műtermében, 1974, színes ceruza/papír, ismeretlen helyen
78. David Hockney: Ron Kitaj a bécsi Képzőművészeti Akadémia előtt, 1975, tus/papír, 43x35.5cm, magángyűjteményben
79. R. B. Kitaj: Önarckép (Hockney-s paplan), 1993-94, olaj/vászon, 101.6x50.8cm, magángyűjteményben
80. David Hockney: Howard Hodgkin és Anthony Peattie, 2002, vízfesték/papír, (4 részes) 122x91.5cm, a művész gyűjteményében
81. Howard Hodgkin: Piszkos tükör, 2000
82. David Hockney: Lucian Freud és David Dawson, 2002, vízfesték/papír, (4 részes), 122x91cm, a művész gyűjteményében
83. Lucian Freud: Önarckép, visszatükröződés, 2002, olaj/vászon, 66x50.8cm, a művész tulajdona
84. R.B. Kitaj: Ha nem, nem, 1975-76, olaj/vászon, Scottish, National Gallery of Modern Art, Edinburgh
85. R.B.Kitaj: Cecil Court, London WC 2 (A menekültek), 1983-84, olaj/vászon, 183x183cm , Tate Gallery, London
86. Lucian Freud: Szemétdomb házakkal, Paddington, 1970-72, olaj/vászon, 167.5x101.5cm, magángyűjteményben, London
87. Leon Kossoff: Kilburn metróállomásnál, tavasszal, 1976, 121.9x152.4cm, magángyűjteményben
88. Frank Auerbach: Mornington Crescent metróállomás felé nézve-Éjjel, 1973, olaj/fa, 121.9x121.9cm, Graves Art Gallery, Sheffield
89. Howard Hodgkin: Acacia Road, 1966, olaj/vászon, 91.5x152.5cm magángyűjteményben, Kalifornia
90. David Hockney: Esős reggel, Holland Park, London, 2004, vízfesték/papír, 105.4x74.9cm, a művész tulajdona



91. Francis Bacon Muybridge után: Az emberi figura mozgásban: Az asszony kiüríti a vizes tálat/A béna gyerek négy lábon sétál, 1965, olaj/vászon, 198x147.5cm, Stedelijk Museum, Amsterdam
92. Francis Bacon William S. Burroughs-val Londonban, 1989, fotó: John Miniham
93. Francis Bacon: Három tanulmány ágyon lévő figurákról, 1972, pasztell, olaj/vászon, (3 részes), vásznak egyenként 198x147.5cm, magángyűjteményben, Svájc
94. Francis Bacon: Triptichon, 1974 március című kép jobb oldali táblájáról részlet, 1974, olaj/vászon, a vásznak egyenként 198x147.5cm, magángyűjteményben
95. Francis Bacon igazolványkép készítő fotóautomatával előállított sorozatai
96. David Hockney: Látogatás Christophernél és Donnál, Santa Monica Canyon 1984, 1984, olaj/vászon, (2 részes) 183x610cm, Ludwig Museum Köln
97. David Hockney: Az első házasság (Stílusok házassága), 1962, olaj/vászon, 182.9x214cm, Tate Gallery, London
98. Lucian Freud: Esther, olaj/vászon, 48.9x38.3cm, magángyűjteményben, courtesy James Kirkman Ltd., London
99. Jean Auguste Dominique Ingres: A nagy odaliszk, 1814, olaj/vászon, 91x162cm, Louvre, Paris
100. Lucian Freud: A szociális segélyek felügyelője, 1994, olaj/vászon, 160x150cm, a művész tulajdona
101. R.B. Kitaj: Önarckép, mint nő, 1984, olaj/vászon, 246.4x77.2cm, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo
102. R. B. Kitaj: Philip Roth, 1985, kréta/papír, 77.8x57.2cm, a művész tulajdona

